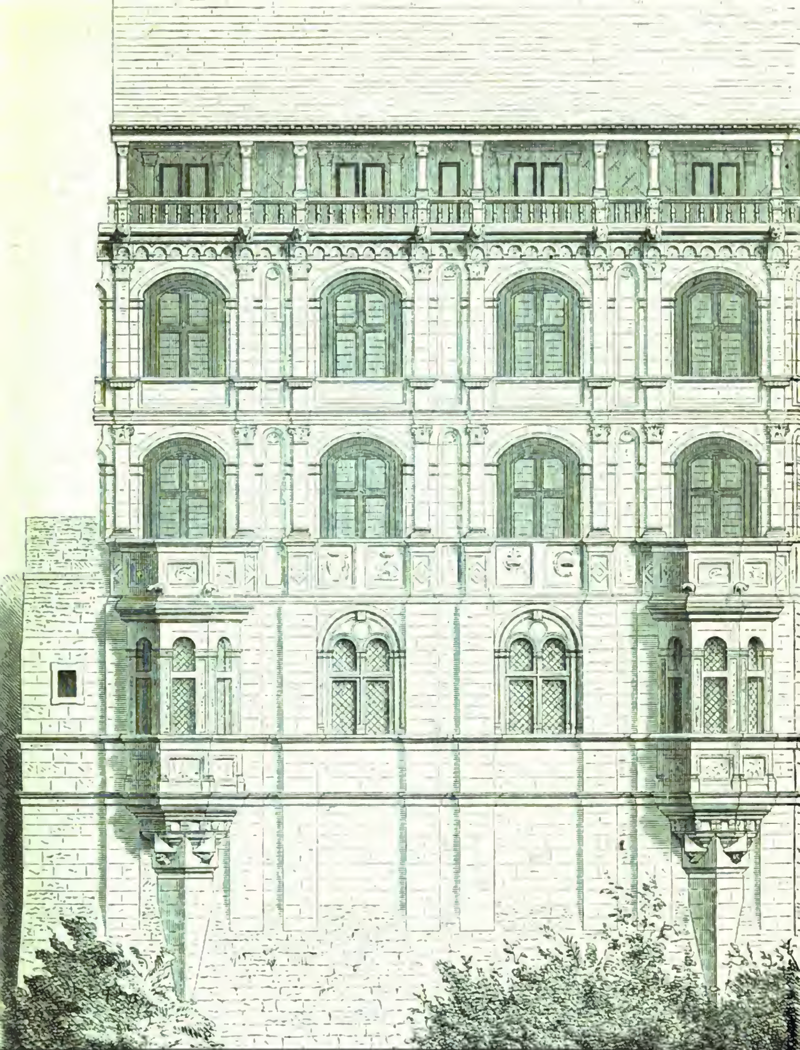


Geschichte der Renaissance Frankreichs

Wilhelm Lübke, Franz Kugler


HARVARDIANA
ET
VE RI
TAS
CHRISTO
ECCLESIAE
ACADEMIA
IN NOV ANG

GESCHICHTE

DER

NEUEREN BAUKUNST

VON

JACOB BURCKHARDT

UND

WILHELM LÜBKE.

Mit zahlreichen Holzschnitt-Illustrationen.



STUTTGART.

VERLAG VON EBNER & SEUBERT.

1868.

GESCHICHTE

DER

RENAISSANCE FRANKREICHS

VON

WILHELM LÜBKE.

Mit Illustrationen.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1868.

Vorwort.

Bei Bearbeitung der französischen Renaissance musste ich aus naheliegenden Gründen die systematische Behandlung, welche Jacob Burckhardt der Renaissance Italiens hat angedeihen lassen, aufgeben und zur historischen Darstellung zurückkehren. Frankreich hat in seiner Renaissance nicht wie Italien aus dem Volksgeiste heraus eine Gesammtkunst geschaffen, in welcher das ganze Leben seinen verklärten Ausdruck findet, sondern auf äusseren Anstoss hin, veranlasst durch seine Fürsten, inmitten einer noch mittelalterlich empfindenden Welt und vielfach durchkreuzt, ja beirrt von gothischen Ueberlieferungen, eine Architektur hervorgebracht, die fast ausschliesslich am Profanbau, und zwar in erster Linie an den Schlössern der Könige und des Adels zur Geltung kommt. Wird dadurch die Richtung der französischen Baukunst einseitiger, ihre Ausprägung unendlich mannichfaltig, so gewinnt sie zugleich für den Historiker wie für den praktischen Architekten einen besonderen Werth. Jener wird mit Interesse der scharf gezeichneten Bewegungslinie nachspüren, in welcher sich aus einem Spiel subjektiver Laune und Willkür allmählich Einfachheit, Klarheit und Anmuth eines neuen, durchaus eigenthümlichen Styles entwickeln. Dieser wird nicht ohne Belehrung beobachten, wie eine noch wahrhaft schöpferische Zeit durch den Genius ächter Künstler es verstanden hat, den antiken Formenkanon und die Einwirkung der italienischen Kunst zu einer bei alldem originellen, nationalen Architektur umzuprägen. National in dem einzigen bei der Baukunst zulässigen Sinne, dass sie den Gewohnheiten und Anschauungen des einzelnen Volkes in einer bestimmten Epoche zu einem künstlerisch entsprechenden Gepräge verhilft. Denn die Einzelformen sind über alle nationalen Schranken hinaus als Ausdruck ewig gültiger Gesetze und Verhältnisse Allgemeingut der Menschheit. Dass

ausserdem eine Zeit wie die unsere, deren eigentliche architektonische Aufgaben auf dem Gebiete des Profanbaues liegen. aus den französischen Renaissancebauten, die für verwandte Bedürfnisse und unter ähnlichen klimatischen Verhältnissen geschaffen wurden, Manches lernen kann, versteht sich von selbst.

In der Darstellung habe ich, da das Beschreibende nothwendig dabei überwiegen musste, mich bemüht, so kurz und so klar, so genau und so anschaulich wie irgend möglich zu verfahren. Gleichwohl fühle ich, dass ohne bildliche Darstellung mein Zweck nur mangelhaft erreicht werden kann. Eine Reihe bezeichnender Illustrationen, grösstentheils von Herrn Architekt Baldinger auf den Holzstock übertragen, ist desshalb hinzugefügt worden, Einiges darunter ganz neu nach Photographieen, Anderes nach gütig mir überlassenen Reiseskizzen meines Freundes G. Lasius ausgeführt. Die Verlagshandlung hat meinen Wünschen dabei wie immer in dankenswerther Liberalität Rechnung getragen. Im Uebrigen verweise ich auf die zahlreichen, werthvollen Publicationen französischer Architekten und Stecher seit du Cerceau bis auf die neueste Zeit, besonders noch auf die neuerdings durch M. Destailleur begonnene neue Ausgabe von du Cerceau's bekanntem Hauptwerk. (Paris A. Lévy.)

Da meine Darstellung der erste Versuch einer selbständigen, erschöpfenden Behandlung dieses Gegenstandes ist, so wird eine billig abwägende Kritik diess gewiss mit in Anschlag bringen. Hoffentlich wird sie weder gewissenhaftes Studium, noch das ernste Streben nach objectiver Würdigung des Kunstwerthes der geschilderten Werke vermissen. Der heutigen Architektengeneration ist aber, so dünkt mich, das gründliche Studium der Renaissance vor Allem desshalb ans Herz zu legen, weil wir gerade aus den Schöpfungen jener Epoche lernen können, wie eine über den blossen Eklekticismus hinausreichende Architektur mit hoher Freiheit die Summe klassischer Formüberlieferung nur dazu verwendet, um dem geistigen Wesen und den praktischen Bedürfnissen der eigenen Zeit und des eigenen Volkes das wohlangepasste, ausdrucksvolle Kleid zu schaffen.

W. Lübke.

Verzeichniss der Illustrationen.

		Seite
Fig. 1.	Grundriss vom Schloss Bury	24
„ 2.	Dachfenster vom Schloss zu Blois	25
„ 3.	Wendeltreppe des Schlosses zu Blois	26
„ 4.	Pilasterkapitäl von Fontainebleau	28
„ 5.	Grundriss des Hôtel de la Trémouille	34
„ 6.	Grundriss vom Schloss Martainville	37
„ 7.	Grundriss vom Schloss zu Amboise	39
„ 8.	Grundriss vom Schloss zu Blois	42
„ 9.	Grundriss vom Schloss Gaillon	46
„ 10.	Ansicht des Schlosses Gaillon	47
„ 11.	Portalbau von Gaillon	50
„ 12.	Nordfaçade vom Schloss Blois	60
„ 13.	Grundriss vom Schloss Chambord	63
„ 14.	Laterne vom Schloss Chambord	66
„ 15.	Grundriss vom Schloss Madrid	69
„ 16.	Façade vom Schloss Madrid	70
„ 17.	Gesammtplan vom Schloss Fontainebleau	72
„ 18.	Arkaden aus dem ovalen Hof von Fontainebleau	74
„ 19.	Façade aus dem ovalen Hof von Fontainebleau	77
„ 20.	Theaterfaçade zu Fontainebleau	78
„ 21.	Grundriss des Hauptbaues von Fontainebleau	82
„ 22.	Grundriss des Schlosses von St. Germain	87
„ 23.	System aus dem Hofe desselben Schlosses	89
Fig. 24.	Grundriss des Schlosses La Muette	91
„ 25.	Grundriss des Schlosses Chalvau	94
„ 26.	Vordere Façade desselben	95
„ 27.	Grundriss des Schlosses Folembray	98
„ 28.	Façade des Schlosses Nantouillet	101
„ 29.	Grundriss des Schlosses Chenonceau	103
„ 30.	Façade desselben	104
„ 31.	Ansicht des Schlosses Bury	106
„ 32.	Grundriss des Schlosses Chantilly	110
„ 33.	Aus dem Hofe zu Chantilly	112
„ 34.	Pavillon von Chantilly	113
„ 35.	Grundriss der Treppe zu Chateaudun	115
„ 36.	Innere Ansicht derselben	116
„ 37.	Grundriss des Schlosses Beauregard	120
„ 38.	Aeltere Façade des erzbischöflichen Palastes zu Sens	133
„ 39.	Jüngere Façade desselben	134
„ 40.	Grundriss des Hôtel Ecoville zu Caen	137
„ 41.	Hoffaçade desselben	138
„ 42.	Lucarne aus dem Hofe desselben	139
„ 43.	Grundriss des Hauses der Agnes Sorel zu Orleans	143
„ 44.	Decke im Erdgeschoss daselbst	144
„ 45.	Decke im Obergeschoss daselbst	145
„ 46.	Grundriss des Hauses Franz I in Orleans	147
„ 47.	Hoffaçade daselbst	148

		Seite
Fig. 48.	Kapitäl daselbst	149
„ 49.	Grundriss eines Hauses in Orleans	151
„ 50.	Grundriss eines Hauses ebendort	151
„ 51.	Verkaufsladen eines Hauses in Orleans	151
„ 52.	Verkaufsladen ebendort, Rue du Châtelet	151
„ 53.	Verkaufsladen ebendort	152
„ 54.	Fenstersystem eines Hauses zu Orleans, Rue du Tabourg	155
„ 55.	Fenstersystem eines Hauses der Rue pierre percée daselbst	156
„ 56.	Façade des sogen. Hauses Franz I zu Paris	164
„ 57.	Theil der Façade des Stadthauses zu Orleans	169
„ 58.	Façade des Stadthauses zu Beaugency	172
„ 59.	Fontaine Delille zu Clermont-Ferrand	177
„ 60.	Plan des Louvre und der Tuilerien	190
„ 61.	Innere Façade des Louvre	192
„ 62.	De l'Orme's »französische« Säule. Vom Louvre	208
„ 63.	Grundriss des Schlosses Anet	210
„ 64.	Portalbau aus dem Hofe daselbst	213
„ 65.	Grundriss der Tuilerien de l'Orme's	218
„ 66.	Von der Façade der Tuilerien	220
„ 67.	Grundriss des Schlosses von St. Maur	223
„ 68.	Grundriss des Schlosses von Ecouen	228
„ 69.	Ansicht des Schlosses Ecouen	229
„ 70.	Grundriss des Schlosses Ancy-le-Franc	233
„ 71.	Aus dem Hofe desselben	235
Fig. 72.	Aus dem Hofe des Schlosses Vallery	237
„ 73.	Grundriss des Schlosses Verneuil	239
„ 74.	Perspektivische Ansicht desselben	240
„ 75.	Aus dem Hofe desselben	243
„ 76.	Hoffaçade des Schlosses du Pailly	251
„ 77.	Grundriss des Schlosses Angerville	255
„ 77[b].	Façade desselben	256
„ 78.	Grundriss des Schlosses Maune	257
„ 79.	Gartenlaube zu Montargis	261
„ 80.	Gartenanlage zu Verneuil	263
„ 81.	Grundriss des Hauses du Cerceau's in Orleans	267
„ 82.	Façade desselben	268
„ 83.	Galerie des Louvre	279
„ 84.	Fontainebleau. Pavillon Heinrichs IV	283
„ 85.	Theil der Hirschgalerie daselbst	284
„ 86.	Hôtel Montescot zu Chartres, Grundriss	294
„ 87.	Chor von S. Pierre zu Caen. Aeusseres	302
„ 88.	Façade von S. Etienne du Mont zu Paris	307
„ 89.	Aeusseres System von S. Eustache zu Paris	308
„ 90.	Dorfkirche zu Chambord, Façade	313
„ 91.	Thurm von S. Michel zu Dijon	317
„ 92.	Kapelle von St. Jacques zu Rheims	319
„ 93.	Kapelle in der Kathedrale zu Toul	320
„ 94.	Grabmal Ludwigs XII in St. Denis	328

ZWEITES BUCH.

DIE RENAISSANCE IN FRANKREICH.

I. Kapitel.

Umwandlung des französischen Geistes.

---

§. 1.

Karls VIII und Ludwigs XII italienische Feldzüge.

Karl VII. hatte Frankreich von den Engländern befreit, Ludwig XI durch Niederwerfung der grossen Vasallen und durch Begünstigung des Bürgerstandes die königliche Macht befestigt und die Einheit des Reiches befördert. So waren die Bedingungen gewonnen, unter denen Frankreich in die neue Zeit eintreten konnte. Um aber völlig mit dem Mittelalter zu brechen, bedurfte es einer Einwirkung von aussen, von dem Lande, welches schon seit dem Beginn des XV Jahrhunderts mit Entschiedenheit den neuen Weg beschritten hatte und im glänzenden Wiederschein des klassischen Alterthums Kunst und Wissen, ja das ganze Leben umzugestalten strebte. Es waren königliche Erbansprüche, welche Karl VIII und Ludwig XII sowie später Franz I über die Alpen führten; im tieferen Grunde aber war es die überschüssige Kraft der frisch aufblühenden französischen Nation, war es die durch das ganze Mittelalter die germanischen Völker bewegende Sehnsucht nach dem Süden, welche diese zahlreichen Kriegszüge veranlassten. Die phantastische Fahrt des jugendlichen Karl VIII, unbesonnen und ohne Vorbereitung unternommen, macht mehr den Eindruck einer übermüthigen Lustbarkeit als eines ernsten Kriegszuges. Es ist eine ununterbrochene Kette von Festlichkeiten, in denen Karl mit seinen gleich ihm jugendlichen Rittern sich berauschte. In Turin beginnt die Prinzessin von Piemont in einem fabelhaft reichen Aufzuge, umgeben von einer Schaar junger Damen, [1] die Reihe dieser Lustbarkeiten; in Asti weiss der ver-

---

[1] Der Chronist, der in Schilderung ihres kostbaren Anzuges schwelgt, fügt hinzu: «et ainsi richement vestue estoit montée sur une hacquenée,

schlagene Lodovico Sforza durch fünfzig der seltensten und mindest spröden Schönheiten den thörichten und schwachen, leichtentzündbaren König zu fesseln; in Pisa ist es ein ganzer Chor flehender Damen, durch die man ihn für die Befreiung der Stadt vom florentinischen Joch zu gewinnen sucht. Ueberall empfangen Triumphbögen, scenische Darstellungen, historische Bilder, prachtvolle Aufzüge das Heer der Franzosen.[1] Den Höhenpunkt erreicht dies Treiben in Neapel, dessen üppige Feste dem König und den Seinen ein zweites Capua wurden. Besonders ist Karl hingerissen von der Schönheit des Schlosses Poggio Reale, dieser mit allem Zauber der Frührenaissance geschmückten Villa mit ihren luftigen Hallen, ihren Springbrunnen, ihrem Rosenparterre und den schattigen Baummassen ihres Parks. Serlio giebt im III. Buche seines Werkes eine Aufnahme und Schilderung dieses jetzt verschwundenen, von König Alfons erbauten Lusthauses. In der Mitte, sagt er, war ein quadratischer von Arkaden umgebener Hof mit einem vertieften Bassin, zu welchem rings Stufen hinabführten. Hier speiste der König an schönen Tagen mit auserwählten Damen und Cavalieren, und wenn es ihm gefiel, so füllte sich auf ein gegebenes Zeichen das Bassin mit Wasser, und Herren und Damen blieben gemeinsam in diesem improvisirten Bade. Auch fehlte es nicht an reichen Gewändern, um sich wieder anzukleiden, noch an köstlichen Betten für die, welche der Ruhe bedürftig waren. »O delitie Italiane,« setzt der Berichterstatter in seiner Begeisterung hinzu: »come per la discordia nostra siete estinte!«

So that sich eine Welt voll ungeahnter Schönheit den Blicken der leichterregbaren Franzosen auf. Statt ihrer mittelalterlich geschlossenen, mit Wall und Graben umgebenen, von finster dräuenden Thürmen geschützten, zinnengekrönten Schlösser sehen sie die fürstlich glänzenden offenen Paläste mit ihren Loggien und Arkaden, ihrem Schmuck von Marmor, Gemälden und Bildwerken, die Villen mit ihren weiten Hallen, ihren prächtigen Gärten. Daheim ist alles finster, trotzig, kriegerisch; hier alles heiter, offen, lebensfroh. Wir wissen welcher Reichthum von Meisterwerken durch zwei Generationen von Architekten, Bildhauern und Malern seit Brunellesco, Ghiberti, Masaccio in Florenz und den übrigen Städten Italiens in Kirchen, Kapellen und Palästen entstanden war. Noch jetzt wirkt auf uns die Fülle dieser anmuthigen Werke bezaubernd; wie muss sie damals den solcher

laquelle estoit conduicte par six laquets bien accoustrez de fin trap d'or broché, avec une bande de damoiselles.» Desrey in Monstrelet, chroniques. Vol. III. Paris 1603. fol.

[1] «C'estoit chose admirable à voir que toutes les figures d'histoire, des mystères, des arcs triomphaux destinés au passage du roy et de l'armée de France.»

Schönheit ungewohnten Nordländern im vollen Reiz der Neuheit überwältigend entgegengetreten sein. Die massiven Quadermauern der florentiner Paläste[1] finden selbst beim trockenen Chronisten Erwähnung, und der damals im Glanze der Neuheit schimmernde Palazzo Medici (Riccardi), der dem König zur Wohnung angeboten wird, scheint ihm ganz von Marmor erbaut.[2] Mit Vorliebe aber werden die Reize der Villen geschildert, die in ihrer freien Verbindung von Architektur, Garten- und Parkanlage stets auf's Neue die Bewunderung wecken. Auf Karl macht alles dies einen tiefen Eindruck; wir sehen ihn in Florenz und Rom[3] fleissig umherwandern, namentlich um die Kirchen und ihre Merkwürdigkeiten zu betrachten; wir sehen ihn Kunstwerke und Bücher kaufen und selbst eine Anzahl von Künstlern nach Frankreich berufen, um dort Arbeiten für ihn auszuführen.

Noch stärker werden die Einflüsse Italiens unter Ludwigs XII weiser und glücklicher Regierung. Deutlicher lassen sich die Eindrücke italienischer Kunst in den Aufzeichnungen der Chronisten erkennen. So schildert Jean d'Auton die Schönheit des Parks von Pavia, seiner prächtigen Baumgruppen, der üppigen Wiesen, der Bäche und Springbrunnen, der Ziergärten und Lusthäuser, der ihm ein wahres Eden zu sein scheint.[4] So gibt er eine genaue Beschreibung des Domes zu Genua mit seinem Portal, den Schiffen und ihren Porphyrsäulen, der Kapelle Johannes des Täufers[5] mit ihren Statuen und dem marmornen Tabernakel sammt seinen Bildwerken. Also haben die schönen Arbeiten Matteo Civitali's von Lucca sich den Augen des königlichen Historiographen tief eingeprägt, obwohl er den Namen des Meisters nicht nennt. Aber auch den Finger des Heiligen vergisst er nicht, mit welchem dieser auf den Herrn gezeigt hat, und der »supernaturellement fut exempt de la puissance du feu«. Die Bewunderung Italiens spiegelt sich auch später noch in Rabelais' Pantagruel, wo Epistemon[6] von einem Besuch erzählt, den er vor Jahren mit andern Lernbegierigen gemacht, um die »welschen Gelahrten, Raritäten und Alterthümer« zu sehen. »Beschauten uns eben aufmerksam die schöne Lag und Pracht von Florenz, den Bau des Doms, die herrlichen Tempel und stolzen Paläst« .... Dagegen sagt ein Mönch aus Amiens: »Ich weiss nit was für

---

[1] «De palais massifs comme des citadelles.» — [2] «Puis il fut accompagné au logis qui luy estoit préparé, appartenant à Pierre de Médici, sdont les murs sont tous bastis de marbre.» Lavigne. journal, in Godefroy's Samml. zur Gesch. Karls VIII. Paris 1617. 4. — [3] «Il alloit par récréation voir les lieux les plus curieux et les choses les plus rares.» Lavigne. — [4] Chroniques de Jean d'Auton I, 51: «que mieux sembloit un Eden paradisique qu'un domaine terrestre.» — [5] ibid. II, 230 sqq. — [6] Ich citire die treffliche Uebersetzung, besser gesagt Nachdichtung von G. Regis, IV, 11.

Spass euchs macht, die Leun und Afrikanen (so denk ich heisst ihr was man sonst Tiger nennt) dort bei dem Wartthurm anzuschauen, desgleichen die Straussen und Stachelschwein in dem Palast Herrn Philipp Strozzi's. Mein Treu, lieber säh ich einen guten feisten Gansert am Spiess. Die Porphyr und Marmel da sind schön, ich schelt sie nicht: allein nach meinem Schmack weit besser sind doch die Butter-Striezel von Amiens. Diese antikischen Statuen sind wohl gemacht, wills glauben: aber bei dem heiligen Ferreol von Abbeville, die jungen Dirnlein bei uns zu Haus sind tausendmal zuthulicher.« —

Auch Ludwig XII lässt Kunstwerke und Künstler aus Italien kommen, unter letzteren vor allem Fra Giocondo, den berühmten veronesischen Baumeister.[1] Doch werden wir uns vergeblich nach Spuren der Thätigkeit desselben umschauen. Dagegen besitzen wir das Geschichtswerk von Claude Seyssel, den der König in seinen Dienst als Historiographen berufen hatte.

§. 2.

Einfluss der italienischen Züge auf den Adel.

Der französische Adel war noch ganz befangen in der Lebensweise und Anschauung des Mittelalters. In den italienischen Kriegszügen erkennt man das letzte Aufflammen des ritterlichen Geistes und zugleich die ersten Spuren vom Untergange desselben, vom Aufkommen einer neuen Gesittung. Karl VIII zieht wie ein mittelalterlicher Degen aus auf romantische Abenteuer, auf die Eroberung Neapels und die ganz phantastische Einnahme Konstantinopels; Franz I ist der letzte Ritter und zugleich der Zerstörer des Ritterthums. Noch lebt der Adel auf seinen festen Schlössern, aber durch Ludwig XI war seine Macht gebrochen, die königliche Gewalt mehr und mehr zunehmend; so wird aus der Ritterschaft allmählich ein Hof- und Kriegsadel im Dienste der Krone. Zu Hause sitzen die Edelfrauen noch in alter Sitte auf ihren einsamen Schlössern, von Jungfrauen aus vornehmen Geschlechtern umgeben, ihre Kinder erziehend, stickend, lesend, auch wohl schon schriftstellernd. Eine anmuthige Schilderung solchen Lebens haben wir an Gabriele von Bourbon, der ersten Gemalin des wackern Louis de la Trémouille, die selbst kleine Abhandlungen »zu Ehren Gottes, der Jungfrau Maria und zur Unterweisung junger Damen« verfasst.[2]

Die Ritter selbst sind aber grösserentheils den Wissenschaften und Künsten nicht hold. Der Dichter Alain Chartier klagt:[3]

---

[1] Vasari, ed. Le Monnier IX, 159 und Note 2. — [2] Mém. de Louis de la Trémoille, chap. 12. — [3] L'éspérance, ed. de Duchesne, p. 316.

»plus y a car ce fol langage court aujourd'hui que noble homme ne doit savoir les lettres, et tiennent à reprouches de gentillesse bien lire ou bien escrire.« Von seinen Kriegszügen heimkehrend verachtet der französische Ritter die Italiener wegen ihrer Weichlichkeit, die unzertrennlich von einer hohen Kulturblüthe zu sein pflegt; dennoch wirken die dort gewonnenen Anschauungen einer glänzenden Kunst umgestaltend auf seinen Geist, und unvermerkt ziehen Wissenschaften und Künste aus Italien selbst bei ihm ein. Den stärksten Stoss empfing aber das feudale Leben durch die veränderte Kriegsweise der neuen Zeit, die Einführung des schweren Geschützes und die überwiegende Bedeutung des Fussvolks. Der ritterliche Mann in schwerer Rüstung auf seinem gleichfalls gepanzerten Ross giebt nicht mehr wie früher den Ausschlag; sein Panzer wird für ihn fortan mehr eine Last als ein Schutz. Und ebenso erging es den feudalen Schlössern, deren Mauern dem schweren Geschütz eben so wenig zu widerstehen vermochten wie der geschlossenen Macht des Königthums. So trägt alles dazu bei, den Adel in seinem Wesen umzugestalten.

Dennoch sind die alten Ueberlieferungen so mächtig, das Gefühl und Bewusstsein kriegerischer Tüchtigkeit so herrschend, dass das Ritterthum nur langsam und schwer seinen feudalen Charakter aufgiebt. Wie wenig zunächst selbst die italienischen Züge wirkten, merkt man aus den Aufzeichnungen der Chronisten und Geschichtschreiber. Fast nichts bieten sie als Berichte von Kriegsthaten, allenfalls wechselnd mit Schilderungen von Festen, deren Glanzpunkt in mittelalterlicher Weise Turniere sind. Erst unter Heinrich II kommt auch darin die neue Zeit zum Durchbruch, und Brantôme erzählt von einem Fest, welches der Kardinal von Ferrara diesem König zu Lyon gab, und wobei er nach antiker Weise Gladiatorenspiele, eine Naumachie und endlich eine Tragödie zum Besten gab, die von italienischen Schauspielern und Schauspielerinnen aufgeführt wurde, lauter Genüsse, wie der Berichterstatter versichert, die vordem in Frankreich noch nie erlebt worden waren.[1]

Zu Ludwigs XII und selbst noch zu Franz I Zeit späht man vergeblich in der Masse der Memoiren nach künstlerischen oder literarischen Aufzeichnungen; selbst über italienische Bauten oder Bildwerke findet man nur vereinzelte Notizen. Und so dringt auch ins französische Leben nur spärlich erst der Einfluss Italiens. Wohl lesen wir schon unter Ludwig XI bei

[1] Brantôme, Mém. Henry II: «Cette entrée donc fut accompagnée de plusiers très-belles singularitez, l'une d'un combat à outrance et à l'antique, de douze gladiateurs vestus de satin blanc les six, et les autres de satin cramoisi fait à l'antique Romaine» .... «La troisième belle chose aussi fut cette belle naumachie, ou combat de Galères tout à l'antique.»

einem Einzug, den dieser im Jahr 1461 zu Paris hielt, von Sirenen, durch drei schöne nackte Mädchen dargestellt, die den König empfingen, und die der Chronist naiv genug schildert.[1] Bisweilen wird uns wohl erzählt, dass die jungen Herren sich mit Ballspielen ergötzen, die wie ausdrücklich hinzugefügt wird aus Italien eingeführt sind.[2] Ein andres Mal lässt vor Ludwig XII eine florentinische Tänzerin ihre Künste sehen.[3] Im Uebrigen bleibt der Sinn für das höhere Schöne in der Masse selbst der gebildetsten Kreise noch stumpf, ja verschlossen. Nur einzelne feinere Geister wie Comines haben ein Auge dafür. Inmitten seiner diplomatischen Verhandlungen findet dieser Staatsmann doch Zeit für Beobachtungen anderer Art. Er schildert[4] die Häuser von Venedig mit ihrer Bekleidung von istrischem Marmor, Porphyr und Serpentin; mit der prachtvollen Ausstattung ihrer Zimmer, den vergoldeten und gemalten Decken, den marmornen mit Bildwerken geschmückten Kaminen, den kostbaren Betten, Teppichen und anderem Mobiliar. Er erzählt uns, dass die Quadersteine am Dogenpalast an den Fugen eines Zolles Breite vergoldet sind, dass drinnen die Säle in Gold und Farben schimmern. Er bewundert[5] die Marmorpracht der Certosa von Pavia, die schönste Kirche, die er je gesehen; er ist es auch, durch den wir Kunde von den künstlerischen Unternehmungen Karls VIII erhalten.[6] Ausser diesem und seinem Nachfolger ist es aber der Minister Ludwigs XII, der Kardinal Georg von Amboise, der als Förderer der Kunst, als Verbreiter eines neuen höheren Kulturlebens sich verdient macht. Von seiner Kunstliebe giebt Nichts eine so hohe Vorstellung wie die glänzende Residenz, die er sich zu Gaillon baute, und die er mit aller Pracht ausschmückte, obwohl das Schloss nicht sein Besitzthum, sondern das seines Erzbisthums Rouen war. In demselben Geiste bauten auch ein Julius II und Leo X, nur dass des Kardinals Kunstliebe noch uneigennütziger war, da er, durch Staatsgeschäfte stets ferngehalten, während seiner ganzen Regierungszeit nur ein dutzend Mal auf wenig Tage seine Lieblingsschöpfung besuchen konnte.[7]

---

[1] Les chroniques du Roy Louis XI, par Jean de Troyes, p. 16: «et si y avoit encores trois belles filles faisans personnaiges de Seraines toutes nuës, et leur veoit on le beau tetin droit separé, rond et dur, qui estoit chose bien plaisante.» — [2] Mém. de Fleuranges in der Coll. univ. XVI, 6 u. 7: «Monsieur d'Angoulesme (nachmals Franz I) et le jeune adventureux jouoient à l'escaigne, qui est un jeu venu d'Italie» .... «jouoient à la grosse boule, qui est un jeu d'Italie non accoutumé de par deçà.» — [3] Chroniques de Jean d'Auton III, 9. — [4] Mémoires de Phil. de Comines, l. VII, chap. 15. — [5] Ebend. l. VII, chap. 7. — [6] Ebend. l. VIII, chap. 18. — [7] A. Deville, comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon. Paris 1850, p. XVII.

§. 3.

Einwirkung der antiken Studien.

Schon Ludwig XI hatte griechische Gelehrte in sein Land berufen, die Bibliothek vermehrt, die Universität von Paris zu reorganisiren begonnen. Karl VIII, mehr noch Ludwig XII setzen diese Bestrebungen fort und suchen in aller Weise die klassischen Studien zu fördern. Zunächst bewirken die antiken Studien einen Umschwung in der Literatur, der sich indess nur langsam vollzieht, anfangs vielfach gehemmt durch pedantische Unbehülflichkeit. Noch verharrt die Mehrzahl der Chronisten im naiven Ton ihrer schlichten, ungeschmückten Erzählung; aber Andre, die nach dem Ruhm des Historikers streben, ringen nach kunstvollerer Darstellung, schlagen zierlichere Weisen an, beginnen die antiken Geschichtsschreiber nachzuahmen. Treffend bemerkt Ranke:[1] »Der italienische Geist ward von den klassischen Mustern zur Nachbildung ihrer Formen angeregt, der deutsche durch das Studium der Sprache auf die Urkunden des Glaubens und ihre Aneignung im Geiste zurückgeführt; der französische setzte sich mit der Mannigfaltigkeit des Inhalts der alten Autoren, namentlich des Geschichtlichen in unmittelbare Beziehung. Auf die Form der französischen Literatur hatten die Alten damals keinen besonderen Einfluss.» Das beste Beispiel dafür bietet Jean d'Auton, Ludwigs XII Historiograph und Hofpoet. Gleich in der Vorrede seines Werks spricht er es aus[2], dass wie bei den Griechen und Römern die Feder beredter Dichter und anmuthiger Redner nicht weniger zum Wohle des Staates beigetragen habe als die Lanze der tapfersten Krieger, so habe er sich mit Dinte und Papier alle Mühe gegeben der öffentlichen Sache nach Kräften zu nützen. Sein Buch wimmelt von antiken Citaten, die manchmal mühsam genug herbeigeholt sind und den naiven Ton der Erzählung oft seltsam unterbrechen. So wenn er einen Sturm des französischen Heeres mit einer Belagerung der Unterwelt, um Proserpina und Eurydice zu rauben,[3] vergleicht; wenn er die Mässigkeit des Königs der Ueppigkeit eines Sardanapal entgegensetzt;[4] wenn er die vom Feinde in Brand gesetzten Felder mit der von Phaeton's Sturz angezündeten Erde vergleicht;[5] wenn er bei Erwähnung der Insel Mitylene seine Kenntnisse der griechischen Sage und Geschichte auskramt;[6] besonders aber wenn er seine Helden schön stylisirte Reden im Geiste des Livius halten lässt.[7] Zu kindischer

[1] Franz. Gesch. I, 124. — [2] Chroniques de Jean d'Auton, publ. par Paul L. Jacob. Paris 1834. I, 2. — [3] Ebend. I, 46. — [4] Ebend. I, 61. — [5] Ebend. I, 83. — [6] Ebend. II, 55. — [7] z. B. die Rede Lodovico Sforza's an seine Hauptleute I, 171.

Spielerei missbraucht er die lateinische Sprache oder vielmehr einen Schein derselben bisweilen in Versen wie folgende:

»Ora per duces consors ter regens et posses Syon:
Or a perdu ses consorts, terres, gens et possession.
Ludo vicia fui demi lana Germanie:
Ludovic y a fui de Milan à Germanie.«

Uebrigens meint er naiv [1], es sei kein Wunder, wenn die Bücher der Griechen, Römer und »andrer barbarischer Völker« reicher an schönen Worten und löblichen Dingen seien als die »unseren«, so rühre das von dem Mangel an guten Stylisten. (Beiläufig: Diese Anwendung des Wortes Barbar haben sich die Griechen wohl nicht träumen lassen.) Nicht minder pedantisch ist das endlose Klagegedicht [2] auf den Tod der Tomassina Spinola von Genua, die so schwärmerisch in Ludwig XII verliebt war, dass sie auf die falsche Nachricht seines Ablebens wirklich starb. Die ganze griechische Mythologie wird zu ihren Ehren geplündert, Neptun feierlich apostrophirt, die Todtenrichter, Parzen, Najaden, Dryaden und Oreaden, Nereiden und Satyrn werden angerufen und alle berühmten Liebenden des Alterthums in Contribution gesetzt. Bei solch krausen Geschmacklosigkeiten kann die Geschichte jenes unglücklichen Skeptikers nicht Wunder nehmen, dem die antike Mythologie so zu Kopf gestiegen war, dass er in der Ste. Chapelle dem celebrirenden Priester die Hostie entriss mit den Worten: »soll diese Narrheit ewig dauern?« Jean d'Auton erzählt mit Entrüstung, dass derselbe nur Jupiter und Hercules als Gottheiten anerkannt, alle Gesetze ausser den natürlichen geleugnet und sogar zu der Behauptung sich verstiegen habe, die Seeligen würden kein anderes Paradies finden als die Champs elysées. Der arme Schelm wurde demnach rite verbrannt, wie der Chronist naiv hinzusetzt: [3] »et lui brûlé tout vif comme desservi l'avoit.«

Wie weit die Vorliebe ging antike Anspielungen zu machen, beweist unter anderm das Tagebuch Louisen's von Savoyen, [4] Franz' I. Mutter, die bei aller Kürze dieser knappen Aufzeichnungen doch Gelegenheit findet auf Cäsar's Commentarien zu verweisen und zu bemerken, dass bei den Römern Ardres »Ardea« und Calais »Caletum« oder »portus Itius« genannt werden. Dieselbe Dame zeigt uns, wie mit diesen Studien werkwürdige Züge von Freidenkerei zusammenhängen, die indess mit wunderlichen Aeusserungen mittelalterlichen Aberglaubens verquickt sind. So

[1] Jean d'Auton III, 79. — [2] Ebend. III, 125 ff. — [3] Ebend. III, 33. — [4] Journal de Louise de Savoie (Coll. de Michaud et Poujoulat, V.).

meint sie, im Kriege seien lange Paternoster und Gebetmurmeln nicht am Platz, denn das sei eine beschwerliche Waare, die im Kampf höchstens Leuten diene, die nicht wissen was zu thun. Daneben freilich zahlreiche Züge eines krassen Wunderglaubens. So finden wir überall in dieser Zeit dieselbe Mischung: mittelalterliche Anschauungen, vom Geist der neuen Zeit angehaucht, und in diesem Gährungsprozess die ersteren immer mehr von letzterem verdrängt: die finstere Scholastik der Sorbonne von dem freien Aufleben der antiken Literatur, die strenge Zucht des altväterischen Schlosslebens von der ungebundenen Geselligkeit des Hofes, die ritterliche Kampfweise von der neuen Kriegführung mit Fussvolk und Geschütz. Auf allen Punkten dringt ein neues Fluidum in die geistige Atmosphäre; diese ist noch schwer, nebelicht, trübe; aber sie fängt an sich zu bewegen, aufzurollen, zu zertheilen. Gerade so äusserlich, werden wir finden, sind die antiken Formen den gothischen Construktionen und Anlagen der Gebäude aufgeheftet. Die Gesinnung ist und bleibt noch geraume Zeit mittelalterlich gebunden, nur hie und da im Einzelnen schleicht sich ein neues Ausdrucksmittel ein.

§. 4.

Geistesrichtung Franz des Ersten.

Diese Mischung, welche der ganzen Epoche besondern Reiz verleiht, kommt zur höchsten Entwicklung unter Franz' I. langer und glänzender Regierung (1515—1547). Der König selbst ist der vollendete Ausdruck seiner Zeit. Auch er wurzelt mit seinen Empfindungen noch in der Welt des Mittelalters; eine stattliche Erscheinung, ritterlich hochgemuth, persönlich tapfer bis zur Tollkühnheit, ein gewaltiger Jäger, der überall in den wildreichen Forsten Jagdschlösser erbaut und auch auf der Jagd sein Leben in verwegener Weise auf's Spiel zu setzen liebt; nicht minder allen ritterlichen Uebungen, besonders der Lust des Turniers hingegeben. Selbst die Liebhaberei an Hofnarren dürfen wir auf diese Rechnung setzen.[1] Aber daneben ist in seiner reich angelegten Natur nicht minder stark ausgeprägt der Geist der neuen Zeit. Vor allem hoch steht sein Wissensdurst, sein Sinn für Gelehrsamkeit und Literatur, sein Ankämpfen gegen das bornirte Pfaffenthum der Sorbonne. Ausgezeichnete Gelehrte berief er in sein Land, selbst Erasmus suchte er zu gewinnen, um der freien Wissenschaft, gegenüber der Scholastik der Universität, eine Stätte zu bereiten. Sein heller Geistesblick liess ihn Anfangs,

[1] Contes de Bonav. des Perriers. Vgl. Brantôme, art. François I.

ehe fanatische Ausschreitungen ihn stutzig machten, selbst die Reformation mit Theilnahme betrachten, Luthers Schriften lesen, Louis de Berquin, den eifrigsten der französischen Reformatoren, aus dem geistlichen Gefängniss befreien. Ein zweites Mal freilich vermochte des Königs Macht den kühnen Mann nicht zu schützen, der von der Sorbonne verdammt, zum grossen Genuss des bigotten Pariser Volkes auf dem Grèveplatze verbrannt wurde.

Lebendigen Antheil nahm der König an den klassischen Studien und der Entwicklung der Literatur. Alterthumsforscher und Dichter, Gelehrte aller Art, namentlich Professoren der alten Sprachen rief er an seinen Hof, gab ihnen ansehnliche Gehalte und nahm, was mehr war, persönlichen Antheil an ihren Arbeiten. Da er selbst der alten Sprachen nicht mächtig war, veranlasste er Uebersetzungen der Klassiker, und förderte dadurch in durchgreifender Weise die Bildung seines Volkes. Zwar wirkte sein Beispiel zunächst nur auf die unmittelbare Umgebung ein, während in der Masse der Nation der mittelalterliche Geschmack auch in literarischen Dingen noch lange die Alleinherrschaft behauptete. Aber es war doch an einflussreichster Stelle Bahn gebrochen, und die günstigen Folgen konnten auf die Dauer nicht ausbleiben. Der neue Geist verscheuchte immer mehr den finsteren Aberglauben des Mittelalters. Der König selbst ist ein lebendiges Beispiel dieser gemischten Gesinnung. Unbedenklich nahm er das silberne Gitter vom Grabe des h. Martin in Tours, das der bigotte Ludwig XI geschenkt hatte,[1] und liess trotz des Widerspruchs der Geistlichkeit es in Geld verwandeln. Ein andres Mal sieht man ihn in Paris ein von Frevlerhänden zerstörtes Muttergottesbild von Stein in massivem Silber erneuern, und selbst an der Spitze seines Hofes unter dem Geleite der Geistlichkeit in feierlicher Procession aufstellen.[2]

Neben jener ernsteren Geistesrichtung macht sich sodann das sinnlich erregbare Naturell des Königs in seiner Vorliebe für heiteren Lebensgenuss geltend. Sein Hof war der Mittelpunkt von Allem was es Glänzendes, Geistreiches, Hervorragendes gab. Früher war die Damenwelt am Hofe kaum zugelassen worden, und erst die Königin Anna von Bretagne hatte in bedingter Weise Damen an den Hof gezogen. Franz I. gab, wie Brantôme sagt, erst dem Hofe seinen wahren Schmuck, indem er die schönsten und liebenswürdigsten Damen in grosser Schaar um sich versammelte. Ein Hof ohne Frauen, sagte der galante König, ist ein Jahr ohne Frühling, ein Frühling ohne Rosen, oder wie Brantôme hinzusetzt, ein Garten ohne Blumen, und gleicht, nach

[1] Gervaise, vie de S. Martin, p. 330. — [2] Gaillard, hist. de Franç. I, T. V, p. 434.

dem naiven Ausdruck des Letzteren, eher dem eines orientalischen Satrapen oder Türken als dem eines christlichen Königs.[1] Indess hielt mit der Damenwelt jede Art von Intriguen ihren Einzug, und wenn wir nur den zwanzigsten Theil der Erzählungen für wahr nehmen, so war der königliche Hof schon zu Franz' I Zeiten, um den Ausdruck desselben Berichterstatters zu gebrauchen, »assez gentiment corrompue.« Jedenfalls glauben wir in dem Grundriss der königlichen Schlösser mit den vielen Degagements, den zahlreichen versteckten Treppen und separirten Wohngemächern den Reflex dieses von Liebesintriguen durchzogenen Hoflebens zu erkennen. Nicht minder geben die Erzählungen der Margarethe von Navarra, der Schwester des Königs, ein Bild von dem leichtfertigen Ton, der dort herrschte.

Unter dem Einfluss solchen Damenregiments entfaltete die Prachtliebe des Königs sich aufs Höchste. Er selbst hielt auf reichen, kostbar geschmückten Anzug, wie die Porträts der Zeit ihn uns zeigen; und es ist bezeichnend, dass sogar in dem Nebensächlichen äusserer Erscheinung, in kurz geschorenem Haupthaar und wohl gepflegtem Vollbart der König sich der neuen Zeit und der italienischen Mode fügte, während das Bürgerthum und die Parlamente in alter Ehrbarkeit an der früheren Tracht, langem, selbst die halbe Stirn bedeckenden Haar und glattem Kinn festhielten,[2] so dass auch darin das Volk sich scharf vom Hofe unterschied. Bezeichnend ist, wie Pierre Lescot als Canonicus von Notre Dame wegen seines Bartes vom Kapitel zurückgewiesen wird, und wie es einer ernsten Berathung des ganzen Collegiums bedarf, um ihm den Zutritt mit Bart zu gestatten, da er nachweist, dass er denselben wegen seiner Stellung bei Hofe tragen müsse.[3] Am edelsten tritt uns die Prachtliebe des Königs in seinen künstlerischen Unternehmungen, den zahlreichen von ihm erbauten Schlössern und ihrer kostbaren Ausstattung entgegen. Die schönen Teppiche, die Brantôme[4] als Meisterstücke flandrischer Arbeit rühmt, sind mit so vielem Andern verschwunden, aber Manches ist erhalten und wird später zu betrachten sein. Aus Benvenuto Cellini's Selbstbiographie ersehen wir, wie vielseitig das Streben des Königs war, sich mit künstlerisch geadeltem Luxus zu umgeben. Nicht bloss die Aufträge für kostbare Geräthe und Geschirre gehören hieher, das goldene Salzfass, die silbernen Vasen und dergl.; nicht bloss der kolossale für Fontainebleau be-

---

[1] Brantôme, Capit. Français, art. Montmorenci u. François I. Eine erbauliche Idee, von der mit Franz I einreissenden Maitressenwirthschaft einen neuen Rechtstitel für die Christlichkeit des «allerchristlichsten» Königs abzuleiten. — [2] Gaillard, VII, 200. — [3] A. Berty, les grands architectes Français de la renaissance, p. 69. — [4] Brantôme, Capit. Français, art. François I.

stimmte Brunnen, sondern selbst für die Münzstempel seines Reiches liess der König durch Benvenuto neue Erfindungen machen. Am staunenswerthesten sind aber die zwölf kolossalen silbernen Statuen von Göttern und Göttinnen, die als Leuchter um die königliche Tafel aufgestellt werden sollten.[1] Fügen wir endlich noch hinzu, dass der blühende Zustand der Nation, gefördert durch die verständige Verwaltung des Königs, der trotz allen Aufwandes seinem Nachfolger einen gefüllten Schatz und geordnete Finanzen hinterliess, diesen frischen Aufschwung begünstigte, der die ganze Epoche in liebenswürdigem Lichte erscheinen lässt.

§. 5.

Umschwung der Literatur.

Die Einwirkung der klassischen Autoren auf die französische Literatur macht sich während der Regierung Franz' I. in steigendem Maasse bemerklich, nicht wenig gefördert durch die Theilnahme des Königs. Um diesen Werken gerecht zu werden, muss man bedenken, in welch abgeschmackten Tändeleien mit Reimen und Worten die französische Poesie vorher sich gefiel. Die künstlichen Reimereien einfacher, doppelter oder gar dreifacher leoninischer Verse, die Akrostichen, die als Echo wiederholten Schlussreime, die Gedichte mit lauter Worten desselben Anfangsbuchstabens, kurz alle diese Spielereien mit Form und Inhalt verloren ihre Bedeutung. Dagegen erheben sich Dichter wie Marot, zwar wenig glücklich in der Nachahmung des Ovid und Properz, aber naiv und liebenswürdig, heiter und witzig in seinen kleineren Gedichten, den Erzählungen, Madrigalen, Epigrammen. Auch von Franz I. besitzen wir noch eine Anzahl Gedichte voll wahrer Empfindung und natürlichen Ausdrucks. Der schriftstellerischen Thätigkeit seiner Schwester wurde schon gedacht. Minder anziehend ist St. Gelais, «der französische Ovid», dessen gespreizte Verse schon jenes frostige Wesen athmen, in welchem die Franzosen später ihren klassischen Styl fanden. Bemerkenswerth, mit welchem Eifer die Dichter dieser Zeit selbst die antiken Versmaasse nachzubilden suchen, indem sie dactylische und spondäische Verse, alcäische und sapphische Oden machen. Unglückliche Versuche, dem Geiste der französischen Sprache zuwider und doch von Einfluss auf eine geschmeidigere Behandlung derselben. Andere Poeten ahmen lateinisch die Alten nach wie Macrin, »der moderne Horaz«, doch ohne günstigen Erfolg. Auch auf dem Gebiet des Schauspiels wendeten der Hof und die mit ihm zusammenhangenden

---

[1] Benvenuto's Biographie bei Goethe, an verschiedenen Stellen.

Kreise sich von den derben mittelalterlichen Farcen und Mysterienspielen ab, an denen das Volk noch immer mit Leidenschaft hing. Lazare de Baïf übersetzte die Elektra des Sophokles und die Hekuba des Euripides, und begründete dadurch das französische Theater. Der gefeierte Dichter der Epoche ist aber der steife, frostige Ronsard, von dessen nüchternen Hymnen und Oden, wässerigen Sonnetten und Madrigalen die Zeitgenossen indess aufs Höchste entzückt waren. Brantôme, der ihm eine glänzende Lobrede hält,[1] rühmt die ernsten und erhabenen Sentenzen seiner Werke, ein Beweis wie schnell die Franzosen zu jenem hohlen rhetorischen Pathos übergingen, welches den Charakter ihrer klassischen Dichtung beherrscht.

In anderen Dichtern gewinnt die Poesie einen tieferen Gehalt. Der Hugenot Du Bartas, der Patriarch der protestantischen Poesie, wie ihn Ranke nennt,[2] giebt in seiner »Woche der Schöpfung« der Dichtung einen religiösen Inhalt, den er mit solcher Wärme erfasst, dass man ihn den Vorläufer Miltons nennen darf. Der geistreich bewegliche Charakter der französischen Nation spricht sich aber am schärfsten in Michel Montaigne aus, dem ersten völlig freien Vertreter des modernen Geistes. Daneben wirkt die tiefe Gelehrsamkeit eines Scaliger, Muret und Lambin, sowie der Brüder Etienne, dieser gelehrtesten aller Buchdrucker. Ebenso werden Jurisprudenz und Medicin durch Zurückgreifen auf die Alten erneuert, und selbst die Sache der kirchlichen Reformation gewinnt trotz der fanatischen Verfolgungen der Sorbonne überall Boden. Wie aber in der Nation neben allen diesen Neuerungen noch immer die Anhänglichkeit an das Alte ihre Wurzeln treibt, beweisen die fortwährend erneuten Ausgaben der mittelalterlichen Dichtungen, des Amadis de Gaule, Lanzelot du Lac, Tristan, Huon de Bourdeaux, Godefroy de Bouillon, Don Flores de Grèce u. A., die noch bis in die siebziger und achziger Jahre des Jahrhunderts, wiederholt aufgelegt. aus den Druckereien von Paris und Lyon hervorgehen. Und gerade so lange beinahe, werden wir finden, bleiben die Reminiscenzen der gothischen Baukunst in Kraft.

§. 6.

Rabelais und die Thelemitenabtei.

Der hervorragendste Repräsentant jener Vermischung zweier Weltanschauungen, die diese Epoche so anziehend macht wie irgend eine Uebergangsepoche, ist Meister Franz Rabelais. In

---

[1] Brantôme, Capit. Franç., art. Henri II. — [2] Franz. Gesch. I, 373 ff.

der Form kraus, phantastischverworren, als ob er ganz von mittelalterlicher Romantik umsponnen wäre, in seinen groteskübertriebenen Gestalten und Geschichten die Abenteuer der Ritterromane in derber Persiflage überbietend, gehört er durch seine ätzende Satire, seinen kühnen Humor ganz dem modernen Geiste. Wie geisselt er die Unwissenheit, den Zelotismus des Pfaffenthums, die Laster der Mönche, die dünkelhafte Anmassung der Gelehrten, wie hält er allen Thorheiten der Zeit den Spiegel vor! Sein Buch ist wie ein mittelalterlicher Bau, gewunden und geheimnissvoll, überladen mit burlesken Fratzen, starrend von allerlei Spitzen und Auswüchsen, aber grade durch diese malerische Unregelmässigkeit anziehend, ja um so fesselnder, da diese ganze unendlich reiche Composition ihre Ausführung dem satirischen Spott eines überlegenen Geistes verdankt.

Aber uns ist er von besonderer Wichtigkeit durch die Schilderung jener poetischen Abtei der Thelemiten, in welcher das architektonische Ideal der Epoche Franz' I. vollständig sich ausspricht. Wir geben die Stelle nach der Uebersetzung von Regis:[1] »Des Gebäudes Figur war hexagonisch, dergestalt dass auf jedes Eck ein dicker runder Thurn zu stehen kam, sechzig Schritt im Durchschnitt ihres Umfangs, und an Dick und Umriss waren sie all' einander gleich. Auf der Seite gen Mitternacht lief der Loire-Fluss, an dessen Ufer stund einer von den Thürmen. Dreihundertzwölf Schritt betrug von einem Thurn zum andern der Zwischenraum: zu sechs Gestocken alles erbauet, die Keller im Grund mit eingerechnet. Das zweite Stock war korbhenkelförmig gewölbt, die anderen mit flandrischem Gips in Lichtstock-Art[2] bekleidet. Das Dach aus feinem Schiefer mit Blei-Rücken voller kleiner Thier- und Männerfigürlein wohlassortiret und überguldet, wie auch die Regentraufen, die aus der Mauer zwischen den Fensterbögen sprangen, diagonalisch mit Gold und Azur bemalt, bis zu ebner Erden, da sie in weite Röhren liefen, welche sämmtlich unter dem Haus in den Fluss ausgingen.«

»Selbiges Gebäude war tausendmal prächtiger als weder Bonnivet noch Chambourg (Chambord) oder auch Chantilly, denn es waren darin neuntausend dreihundertzweiunddreissig Gemächer, jedes mit Hinterkammer, Closet, Kapell, Garderob und Austritt in einen grossen Saal versehen. Zwischen jedem Thurn in Mitten der Mauern jenes Hauses selbst war eine Schneckentreppe quer durch das Haus gebrochen, die Stufen derselben theils Porphyr, theils numidischer Stein, theils Serpentin. In jeder Ruh (Treppenabsatz, Podest) waren zwo schöne antikische Bögen, durch die der

[1] Gargantua I, 53 und 55. — [2] «a forme de culz de lampes», d. h. also «mit schwebenden Schlusssteinen».

Tag einfiel, und kam man durch sie in ein durchbrochenes Gemach von gleichem Umfang mit der Treppen, stieg dann weiter bis über das Dach, da sie in einem Pavillon zu Tag ausging. Nach allen Seiten trat man von dieser Schneckentrepp in einen grossen Saal, und aus den Sälen in die Gemächer und Zimmer..... Zu mittelst war eine wunderbare Schneckentrepp, auf welche man von aussen herein durch einen sechs Klafter breiten Bogen passirt', und war von solchem Umfang und Ebenmaass, dass sechs Reisige die Speer in den Hüften bis auf das Dach des ganzen Hauses neben einander herauf reiten konnten. Zwischen den Thürmen Anatole und Mesembrine waren schöne geräumige Galerien mit lauter alten Heldenthaten, Historien und Erdbeschreibungen bemalt.«

»In Mitten des Hofes war ein herrlicher Brunnen von schönem Alabasterstein: darauf standen die drey Grazien mit den Hörnern des Ueberflusses und gaben das Wasser aus Brüsten, Ohren, Mund, Augen, und andern Oeffnungen des Leibes von sich. Der innere Bau des Hauses über dem Hofe stund auf mächtigen Pfeilern von Calzedon und Porphyr mit schönen antikischen Bögen, innerhalb welcher schöne lange geräumige Galerien waren, verziert mit Schildereyen, mit Hörnern vom Hirsch, Rhinozeros, Einhorn, Flusspferd, mit Elephantenzähnen und andern Merkwürdigkeiten .... Auf der Fluss-Seit war der schöne Lustgarten, und mitten darin das artige Labyrinth belegen. Zumittelst der beiden andern Thürn das Ballspiel und der grosse Ballen. Dem Thurn Kryere gegenüber war der Fruchtgarten voller Obstbäume all im Quincunx angepflanzet: hinter demselben das grosse Gehäg, von allen Arten Gewildes wimmelnd........ Alle Zimmer, Säl und Gemächer waren nach den Jahreszeiten verschiedentlich tapezirt, die Böden all mit grünem Tuch bedeckt, die Betten von Stickerey.«

Wer sieht nicht sogleich, dass die Eigenthümlichkeiten der berühmtesten Schlösser jener Zeit dem Dichter vorschweben. Die Wendeltreppen, die bis auf das Dach führen und mit grossen Sälen in Verbindung stehen, erinnern an Chambord; die Schneckentreppen, auf denen man hinaufreiten kann bis auf die Plattform, finden wir zu Amboise; die mit historischen Bildern geschmückten Galerien sind Fontainebleau entlehnt. Die korbhenkelförmigen Gewölbe mit den schwebenden Schlusssteinen, die antiken Bögen sammt den Arkaden und der Fontaine des Hofes, die runden Thürme und die Eintheilung der Wohnräume, die Bleiverzierung der Dachfirsten und selbst die Wasserspeier sind Züge, die an allen französischen Schlössern der Epoche wiederkehren. Dass Porphyr, Marmor und andre kostbare Steine zu den fürstlichen Bauten aus Italien herbeigeholt wurden, ist uns durch mehr als ein Bei-

spiel, ausdrücklich aber durch die Bauten Karls VIII und Georgs von Amboise[1] bezeugt. Ein vollständigeres Bild des damaligen französischen Herrenschlosses konnte nicht gegeben werden.[2]

§. 7.

Franz I und die Künstler.

Wie überall im Leben, so besonders in der Kunst ergreift der König die Initiative. Sein von den Ideen der neuen Zeit bewegter Geist, seine heitre Sinnlichkeit und Prachtliebe mussten sich gerade in Förderung der bildenden Künste am lebhaftesten aussprechen. War in ihm etwas Romantisches, so hatte das keinen Einfluss auf seine künstlerischen Neigungen. Er schwärmte so wenig für die Architektur des Mittelalters, dass er den alten Louvre abreissen liess, um für einen Neubau Platz zu gewinnen, trotz der prachtvollen Galerie und Treppe aus der Zeit Karls V, die dadurch dem Untergang geweiht wurden. Dagegen war der König ganz erfüllt von der Herrlichkeit der italienischen Kunst. Wie viele der berühmtesten Meister berief er in sein Land oder bestellte, wenn dies nicht möglich war, bei ihnen Kunstwerke. An der Spitze steht Lionardo da Vinci, den er nicht bloss als grossen Künstler, sondern auch als ausgezeichneten Menschen und wegen seiner vielseitigen und tiefen Kenntnisse schätzte. Noch jetzt besitzt die Sammlung des Louvre einige der seltenen Bilder des grossen Meisters, die aus der Sammlung Franz' I stammen, darunter das Porträt der Mona Lisa, welches der König mit der für jene Zeit ausserordentlichen Summe von 12.000 Livres bezahlte.[3] Ebenso berief er Andrea del Sarto, der aber seine glänzende Stellung verscherzte, weil er das Vertrauen des Königs missbrauchte.[4] Für die Ausschmückung seines Schlosses zu Fontainebleau liess er Rosso von Florenz[5] und Primaticcio[6] kommen. Dieser, den er mit bedeutenden Summen nach Italien schickte, brachte nicht weniger als 125 antike Marmorwerke sowie die Abgüsse der Säule Trajans, des Laokoon, der Venus, der Ariadne und anderer berühmten Antiken mit, die sämmtlich in Bronze gegossen und in Fontainebleau aufgestellt wurden.[7] Er liess auch das Pferd des Marc Aurel formen, dessen Gypsabguss lange

[1] Deville, comptes de Gaillon p. CI und CIII u. Comines, ed. Mlle. Dupont II, 585 Note. — [2] Vgl. die Schrift von Ch. Lenormant, Rabelais et l'architecture de la renaissance. Restitution de l'abbaye de Thelème. Paris 1840. — [3] Père Dan, trésor des merveilles de Fontainebleau. Paris 1642. — [4] Vasari, ed. Le Monn. V. di A. del Sarto VIII, 270 ff. — [5] Vasari, V. del Rosso IX, 76 ff. — [6] Vasari, V. d. Primaticcio XIII, 3 ff. — [7] Vasari, V. d. Zucchero XII, 132.

im Hofe des Schlosses von Fontainebleau stand. wovon dieser den Namen »Hof des weissen Pferdes« erhielt. Unter Primaticcio war eine Anzahl italienischer Künstler in Fontainebleau beschäftigt, von denen nur Niccolò dell' Abbate genannt werden möge, der den Ballsaal und die Galerie Franz' I mit Wandgemälden schmückte.[1] Von Rafael wusste der König sich mehrere vorzügliche Werke zu verschaffen, darunter den grossen h. Michael, und die Madonna Franz' I,[2] die, wie wir urkundlich wissen,[3] im J. 1518 als Geschenk des Herzogs von Urbino an den König abgesandt wurden. Von Tizian liess der König sich selbst malen, wahrscheinlich nach einer Medaille; es ist das prächtige Profilportrait, welches man im Louvre sieht. Am anschaulichsten schildert Benvenuto Cellini den Verkehr des Königs mit seinen Künstlern.[4] Er giebt ihnen eigene Wohnungen und Werkstätten, nimmt durch wiederholte Besuche Augenschein vom Fortschritt ihrer Arbeiten, ermuntert sie durch Theilnahme und Lob und belohnt sie mit fürstlicher Freigebigkeit. So gab er Primaticcio die Abtei von S. Martin zu Troyes; auch Benvenuto hatte er eine Abtei zugedacht.

Es ist bezeichnend, dass unter dieser Schaar von Künstlern, denen sich noch andere anschlossen, kein Architekt genannt wird. Wir werden bei der Musterung der Bauten sehen, dass es wahrscheinlich meist französische Baumeister waren, welche die Schlösser des Königs aufführten.[5] Dagegen fanden sich in Frankreich keine Künstler vor, denen man die innere Ausschmückung der Gebäude im Sinn der neuen Zeit mit Stukkaturen, Bildwerken und Gemälden hätte anvertrauen können. Wohl finden wir schon in der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts den ausgezeichneten Miniaturmaler Jean Fouquet, in dessen Bildern bereits Anklänge der Renaissance, architektonische Hintergründe mit antiken Gebäuden auftauchen; wohl sind im XVI Jahrhundert die beiden Clouet, Vater und Sohn, als Portraitmaler am französischen Hofe hoch geschätzt und vielfach verwendet;[6] auch lernen wir aus den Baurechnungen von Gaillon zahlreiche einheimische Maler kennen, die mit Ausschmückung der Gemächer betraut werden: aber jene bedeutenderen Meister sind offenbar nur in Arbeiten kleinen Maasstabes und besonders im Portrait bewandert, und diese letzterwähnten gehören ohne Zweifel einer mehr handwerk-

[1] Vasari, Vita di Primaticcio XIII, p. 6. — [2] Villot, Notices des tableaux du Louvre, éc. d'Italie, Nr. 377. 382. — [3] Gaye, Carteggio II, 146. — [4] B Cellini's Selbstbiographie in Goethe's Werken. — [5] Schon Félibien, entretiens II, 55 ff. vindicirt den französischen Künstlern dieser Epoche ihr Verdienst. — [6] Vgl. das Werk des Grafen de Laborde, la renaissance des arts à la cour de France. Paris 1850. T. I und dazu die gediegene Recension Waagen's im Deutschen Kunstblatt 1851. Nr. 9 ff.

lichen Praxis an, die sich nicht über das Niveau bloss dekorativer Architekturmalerei und des Vergoldens und Bemalens von plastischen Werken ganz im Sinne des Mittelalters erhob. So finden wir denn auch in Gaillon zu den Malereien höheren Ranges einen Italiener, den Andrea de Solario.[1] verwendet, und für denselben Theil der Ausstattung mit Gemälden und Stukkaturen sehen wir überall, namentlich im Schloss Madrid und zu Fontainebleau, italienische Künstler verwendet. Erst im Jahre 1541 wurde, wie es heisst für den Neubau des Louvre, Serlio berufen, der dann zu St. Germain und längere Zeit zu Fontainebleau thätig war;[2] aber Spuren seines Schaffens vermögen wir nicht nachzuweisen.

Von der Baulust des Königs geben nach so vielen Zerstörungen immer noch manche der prächtigsten Werke der französischen Renaissance, mehr aber die Aufnahmen Du Cerceau's Kunde, der dem König das Zeugniss ausstellt:[3] »le Roy François I estoit merveilleusement addonné après les bastimens.« Mit noch grösserer Bewunderung spricht Brantôme[4] von der Pracht seiner Bauten und ihrer reichen Ausstattung, die um so grösseren Eindruck macht, wenn man sie mit der Dürftigkeit der Ausstattung vergleicht, welche noch zu Karls VIII Zeiten bei den königlichen Schlössern nicht ungewöhnlich war.[5] Fügen wir endlich hinzu dass im Jahr 1536 durch genuesische Fabrikanten der Grund zur Lyoner Seidenindustrie gelegt wurde, und dass zu gleicher Zeit die Buchdruckerkunst auch in Frankreich einen Aufschwung nahm, der wie in geistiger so auch in materieller Beziehung von grosser Bedeutung wurde, so haben wir in kurzen Andeutungen die künstlerischen Bestrebungen dieser regsamen Epoche berührt.

Wie nun die Fürsten es waren, von denen die Renaissance in Frankreich ausging, so haben sie auch der Architektur dort das Gepräge ihres Wollens und ihres Geistes aufgedrückt. Denn nicht bloss schritten sie im Erfassen der neuen Ideen überhaupt ihrem Volke voraus: es mussten auch im Einzelnen, in Anlage und Ausführung der Bauten ihre Anschauungen und Lebensgewohnheiten bestimmend werden. Diess bedingt den eigenthümlichen Charakter der französischen Renaissance. In Italien ging die neue Kunst aus dem Volk hervor, wurde von grossen Meistern im begeisterten Studium der Antike aus freiem Impulse geschaffen und dem gesammten Leben der Nation zum idealen Ausdruck hingestellt. In Frankreich wurde sie durch den souverainen

---

[1] A. Deville, comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon. Paris 1850. p. CXXXV. — [2] Félibien a. a. O. II, 57. — [3] Les plus excellents bastimens de France. — [4] Brantôme, Capit. Franç. art. François I — [5] Man vgl. bei Brantôme, ibid. art. La Roche du Maine die Billets, welche die Königin Anna wegen Instandsetzung des Schlosses Chinon an den Kastellan desselben richtet.

Willen der Fürsten eingeführt. Aber so viele italienische Künstler sie ins Land riefen, doch ist die Renaissance bis zur letzten Lebenszeit Franz' I ganz original französisch. Kein Werk vermöchten wir nachzuweisen, das man italienischen Architekten zuschreiben könnte, es sei denn dass die Italiener sich der französischen Weise bis zur Verleugnung der eigenen anbequemt hätten. Dergleichen mag allerdings bisweilen vorgekommen sein. Benvenuto erzählt wenigstens [1] wie er das Modell zu einem Portal des Schlosses Fontainebleau gemacht, wobei er so wenig als möglich die Anlage des gegenwärtigen zu verändern dachte. »Es war, sagt er, nach ihrer französischen Manier, gross und doch zwergenmässig, seine Proportion wenig über ein Viereck und oben drüber ein halbes Rund, gedrückt nach Art eines Korbhenkels.« Ebenso finden wir bei Serlio, namentlich im VII Buche, eine Anzahl von Kaminen, Schornsteinen, ganze Entwürfe mit hohen Dächern und Dachgeschossen, die wie er selbst bemerkt, durch die Kreuzstäbe der Fenster, die Mansarden und die Form der Kamine sich der französischen Weise fügen. [2] Jedenfalls war also die Einwirkung der nationalen Sitten, Anschauungen und Bedürfnisse so stark, dass selbst die hochmüthigsten italienischen Künstler sich ihnen fügen mussten, ohne sie irgend im Wesentlichen umgestalten zu können. Mit Ausnahme der innern Dekorationen, von denen wir schon gesprochen haben, und für die man vorzugsweise die Italiener berief, dürfen wir annehmen, dass die Bauten dieser ganzen Epoche von französischen Meistern entworfen und ausgeführt wurden. Auch fehlt es nicht an Beweisen, dass die französischen Architekten schon früh sich mit der neuen Bauweise vertraut gemacht hatten. In den Rechnungen von Schloss Gaillon [3] kommt ein Meister Pierre Delorme vor, von dem es heisst, dass er verstehe »faire à l'entique et à la mode françoise«. Freilich waren diese tüchtigen Künstler noch ganz nach mittelalterlicher Weise bescheidene Werkmeister, die nicht wie die verwöhnten Italiener sich als hochgestellte Männer fühlten. Das beweist nicht bloss die Art wie mit ihnen geschäftlich verkehrt wird, sondern auch der Umstand, dass kein Geschichtschreiber ihre Namen aufbewahrt hat, und dass erst der neueren Forschung gelungen ist, sie aus vergilbten Akten der Archive zu ermitteln. Gleichwohl fehlt es unter den Zeitgenossen nicht an einem kräftigen Bewusstsein künstlerischer Tüchtigkeit,

[1] Benv. Cellini Buch III, C. 6. — [2] Besonders Cap. 27. 29. 32 «delle finestre nei tetti al costume di Francia.» Cap. 33. 41. 71 «la quale (casa) per due conditioni sarà alla Francese: cioè per le finestre a croce et per la limaca publica fuor di mano; perciocche non tengono conto della scala più in vn luogo, che nell' altro, pur che montino ad alto alle loro commodità.» — [3] Deville, a. a. O. p. CI und 405.

und Charles de Sainte Marthe[1] sagt, in seinen Conseils aux poëtes, allerdings nicht ohne dichterische Uebertreibung:

»Qu'a l'Italie ou toute l'Allemaigne.
La Grèce, Escosse, Angleterre ou Espaigne
Plus que la France? Est-ce point de tous biens?
Est-ce qu'il ont aux arts plus de moyens?
Tant s'en fauldra que leur veuillons ceder
Que nous dirons plus tost les excéder.«

Am besten aber zeugen für diese alten schlichten französischen Meister ihre Werke, die wir nun betrachten wollen.

§. 8.

Grundzüge der französischen Renaissance.

Wenn die italienische Renaissance sich die Aufgabe gestellt hatte, dem ganzen Leben nach allen seinen Beziehungen, privaten und öffentlichen, weltlichen und religiösen, einen künstlerisch verklärten Ausdruck zu schaffen, so kann man von der französischen Baukunst dieser Epoche[2] nicht ein Gleiches sagen. Sie dient ausschliesslich weltlichen Interessen, ist nur zum glänzenden

---

[1] Citirt von Viollet-le-Duc. Dict. de l'arch. fr. III, 186 Note. — [2] Unsere Darstellung beruht fast überall auf eigener Anschauung, sowie auf folgenden Publicationen. Hauptwerk: J. Androuet du Cerceau, les plus excellents bastimens de France. Fol. Vol. I Paris 1576. Vol. II. 1579. — J. Fr. Blondel, architecture françoise. 4 Vols. Fol. Paris 1752 ff. — Neuere Aufnahmen: A. Berty, la renaissance monumentale en France. Paris. 2 Vols. 4. — Cl. Sauvageot, choix de palais, châteaux, hôtels et maisons de France. 4 Vols. Fol. Paris. — E. Rouyer et D. Darcel, l'art architectural en France. Fol. Paris 1863 ff. — H. Destailleur, recueil d'etampes rélatives à l'ornementation des appartemens. Fol. Paris 1863 ff. — Verdier et Cattois, architecture civile et domestique. 2 Vols. Paris 1855 u. 1857. — Archives de la commission des monuments historiques. Fol. 120 livr. — Einiges in Gailhabaud. — Werthvolle Bemerkungen in Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'architecture. T. I. Paris 1863. gr. 8. u. Kupferatlas in fol. — Ebenso in desselben Verf. Dictionnaire de l'architecture, namentlich in den Artikeln château, escalier, maison, manoir, palais etc. — Malerische Ansichten in Chapuy's Moyen âge monumental und dess. Verf. Moyen âge pittoresque, sowie in Du Sommerard, les arts du moyen âge; ferner in den Voyages dans l'ancienne France, par Taylor. Nodier etc. — Baron de Wismes, églises et châteaux de la Vendée, du Maine et de l'Anjou. Fol. Paris. — Victor Petit, châteaux de la vallée de la Loire. Fol. Paris 1860. — Ad. Michel, l'ancienne Auvergne et le Velay. Moulins 1843. — Werthvoll auch die alten Stiche von Israel Silvestre und Matth. Merian. — Wichtige historische Untersuchungen giebt A. Berty, les grands architectes Français de la renaissance. 8. Paris 1860, sowie Graf de Laborde, la renaissance des arts à la cour de France. Tom. I. Paris 1850. 8. (p. 333—538.)

Schmuck des vornehmen Lebens geschaffen. Die Städte, das Bürgerthum und das Volk überhaupt, halten noch lange fest an den Traditionen der alten Kunst, und die neue Bauweise dringt bei ihnen erst zur Zeit Heinrichs II allmählich ein. Namentlich aber verharrt der ganze Kirchenbau bis in die Mitte des XVI Jahrhunderts beim gothischen Style, der zwar bald einige antike Details annimmt, aber nach Planform und Construction treu an der mittelalterlichen Ueberlieferung hält.

Anders steht es um den Schlossbau: Zwar geht auch dieser in der Grundgestalt von der feudalen Burg der gothischen Epoche aus, behält in Anlage und Eintheilung wie im gesammten Aufbau die mittelalterliche Form bei, aber doch in wesentlich neuem Sinn. Jene Form wird fortan eine Maske, die einen völlig veränderten Inhalt birgt. Schon seit dem Anfang des XV Jahrhunderts hatte man die alten Schlösser unbehaglich gefunden. Die engen Höfe, die massigen Thürme, die geringen Lichtöffnungen, der ganze bloss auf Vertheidigung berechnete Charakter wurde drückend und lästig in einer lebenslustigen Zeit, deren Sinn auf heiteren Genuss gerichtet war. Ohnediess waren die Befestigungen durch die Einführung des schweren Geschützes und durch das Uebergewicht der königlichen Macht unhaltbar geworden. Aber den Schein des Feudalschlosses wollte man doch aufrecht halten, da traditionelle Vorurtheile zu fest daran hafteten. Ausserdem hatten manche Lebensgewohnheiten, die ihren Ausdruck in den Schlössern gefunden, sich so in die neue Zeit vererbt, dass man sie nicht aufgeben mochte. Daher die vielen versteckten Gänge und Treppen, die hohen Dächer mit dem Wald von Kaminen, die Dachgeschosse mit giebelgeschmückten Fenstern, die selbständige Bedachung der einzelnen Gebäudetheile, vor Allem die gewaltigen runden Thürme und endlich die Wassergräben mit Wällen und Zugbrücken. In Chambord ist die mittelalterliche Tradition so vorherrschend, dass selbst der Donjon in den Plan des Baues aufgenommen wird. In der Gesammtanlage bleibt es bei der Anordnung, wie sie sich im Mittelalter herausgebildet hatte: jedes vollständige Schloss hat zwei Höfe, einen äusseren (basse cour), um welchen sich die Stallungen und Wirthschaftsgebäude gruppiren, und einen inneren (cour d'honneur), den die herrschaftlichen Wohnräume sammt den Dienstlokalen umgeben. Ein Wassergraben, sowie Mauern mit Thürmen umschliessen die ganze Anlage ganz wie in der feudalen Zeit. Ein anschauliches Beispiel bietet der unter Figur 1 beigefügte Grundriss des Schlosses von Bury. Ueber eine Zugbrücke A, die von zwei Thürmen eingeschlossen wird, gelangt man in den Haupthof F, den die Wohngebäude umgeben. In H ist eine lange Galerie, das Prachtstück der französischen Schlösser dieser Epoche. Eine

doppelte Freitreppe führt hinab in den herrschaftlichen Garten E, der von einer Mauer mit Thürmen umschlossen wird und bei G eine kleine Kapelle hat. Ein Gemüsegarten D mit Obstbäumen, Spalieren und einem Taubenhause in Form eines Thurms K schliesst sich daran. Vor diesem liegt der Wirthschaftshof C mit seinem besonderen Eingang bei B, den ebenfalls in mittelalterlicher Weise eine Zugbrücke bildet.

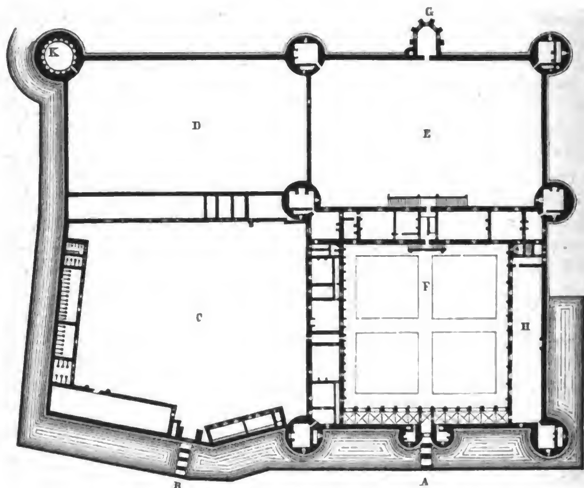
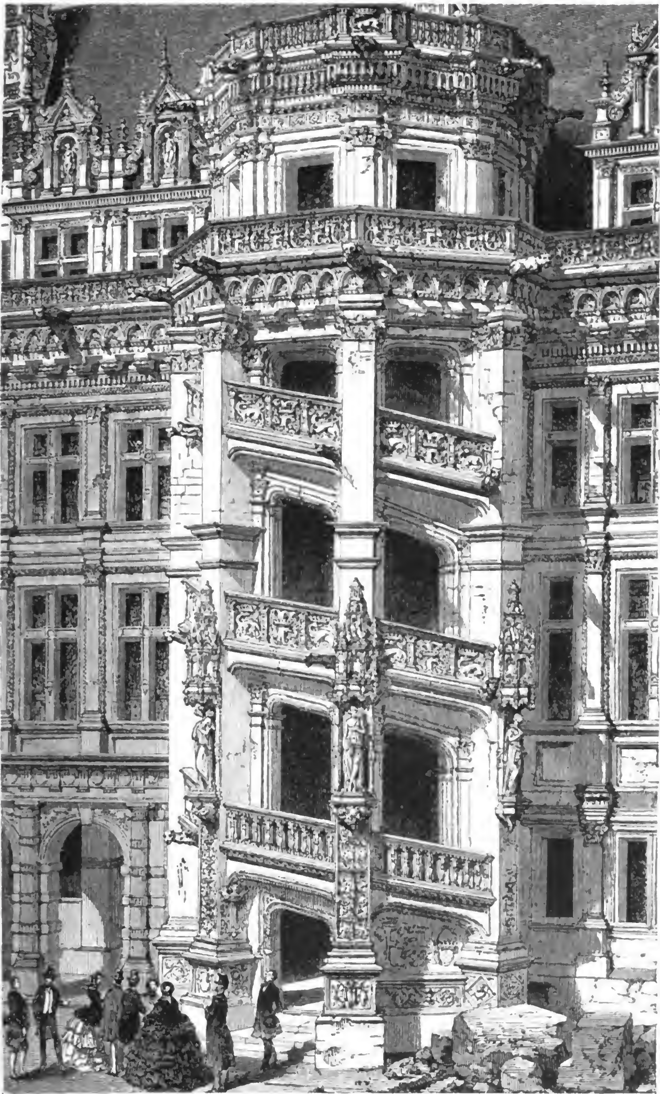


Fig. 1. Schloss von Bury. (Du Cerceau und Viollet-le-Duc)

Aber alle diese Formen erhalten einen neuen Sinn. Die Thürme, ehemals nur zur Vertheidigung dienend, mit spärlichen Oeffnungen, mit Zinnenkranz und Machicoulis, werden zu Wohnräumen, erhalten grosse Fenster zum Ausschauen in die Landschaft. Ueberhaupt wo man früher sich nach innen zurückzog. legt man jetzt die Flucht der Wohnräume gern nach aussen, um des Blickes in die umgebende Natur froh zu werden. Denn nicht bloss der vorbeiziehende Strom, Wald und Wiese und ein Hügelzug locken zur Aussicht: auch die Kunst trägt zur Verschönerung der Umgebung bei. Gartenanlagen, Blumenparterres, mit Terrassen, Pergolen und Springbrunnen geschmückt, umgeben fortan den Herrensitz, und ein stattlicher Park macht den Uebergang zu Wald und Feld. Während früher das Schloss sich



Zu S. 26. Fig. 3. Die Wendeltreppe im Schloss zu Blois

finster gegen aussen absperrte, öffnet es sich jetzt festlich einladend.

So gestaltet sich nun auf mittelalterlicher Grundlage alles Einzelne in neuem Sinne. Der Eingang, früher aus einem grossen Thorweg und einem Nebenpförtchen für Fussgänger bestehend, wird

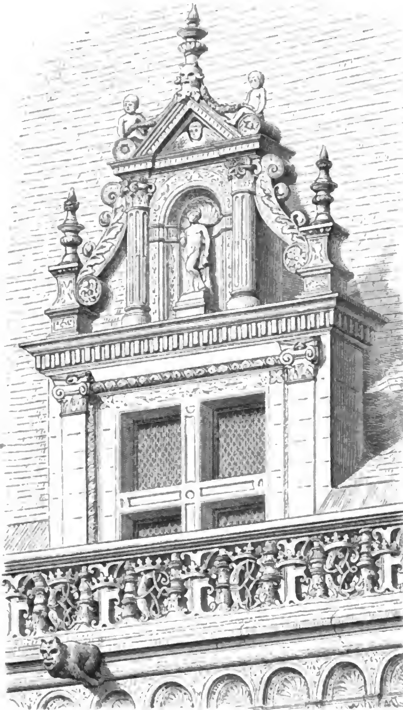


Fig. 2. Vom Schloss zu Blois. (Baldinger nach Photogr.)

jetzt zu einem prächtigen hohen Portal mit antiker Einfassung. Statt des Zinnenkranzes sieht man eine durchbrochene Galerie von mannichfaltiger Zeichnung, darunter einen Bogenfries mit Muschelfüllungen, eine Reminiscenz romanischer Kranzgesimse. Die Fenster der Dachgeschosse bewahren ihren gothischen Aufbau

mit Pfeilern, Strebebögen und zierlicher Krönung, aber die Formen werden spielend in antikisirende Elemente übersetzt. (Figur 2.) Die Fenster überhaupt behalten noch geraume Zeit die steinernen Kreuzpfosten der gothischen Epoche, und auch in ihrer Umrahmung macht sich das feine Kehlen- und Stabwerk des Mittelalters geltend. In der Gesammtanlage ist man häufig gebunden durch die Unregelmässigkeit der älteren Theile, die man wie in Blois, St. Germain, Gaillon, Fontainebleau und vielen andern Orten benutzte. Man sieht daraus, wie wenig diese Zeit eine symmetrische Anlage als unerlässliche Grundbedingung gelten liess. Wo man aber frei verfügen konnte, strebte man nach Kräften nach regelmässiger Grundrissbildung, die im Einzelnen jedoch nicht zu streng symmetrisch gebunden war. Namentlich sind es die Treppen, durch welche ein Element zwanglos malerischer Anlage von hohem Reiz in diese Bauten eingeführt wird. Man zieht dieselben nicht wie in Italien in die Disposition des Innern hinein, sondern legt sie in mittelalterlicher Weise in runde oder polygone Thürme, die in den Ecken des Haupthofes, oder auch aus der Mitte einer Hoffaçade vorspringen. Diese Treppen sind immer Wendelstiegen, bisweilen rampenartig ohne Stufen aufsteigend wie in Amboise. Die damalige französische Sprache kennt noch nicht den Ausdruck »escalier«, gebraucht vielmehr immer das Wort »vis«. Die Hauptstiege wird oft zu einem grossartigen Prachtstück der Construction und Ornamentik, wie zu Chambord, wo sie mit doppeltem Lauf durchgeführt ist, so dass die Auf- und Absteigenden sich nicht zu begegnen brauchten. Auch dies ist eine Tradition des Mittelalters.[1] Den oberen Abschluss bildet dann gewöhnlich ein Pavillon oder eine durchbrochene Laterne. In anderen Fällen, wie in Gaillon und Blois (Figur 3) besteht das Treppenhaus aus einem System von Pfeilern und Bögen, in luftiger Durchbrechung von allen Seiten geöffnet.

Mit diesem Streben nach heiterer Pracht hängt die breitere Anlage der Höfe zusammen, die ausserdem manchmal im untern, auch wohl in den oberen Geschossen Arkaden erhalten, in der Regel jedoch nur an einer oder zwei, fast nie an allen Seiten durchgeführt. Die einzelnen Flügel des Gebäudes haben stets nur die Tiefe eines Zimmers, und die Räume liegen in einfacher Flucht neben einander. Dadurch wurde um so mehr eine grössere Anzahl von Verbindungen und besonderen Treppen erfordert, und in der That zeichnen sich die Gebäude dieser Epoche durch ihre zahlreichen Treppenanlagen aus. Die Schlösser Franz' I

[1] Vgl. die Notiz über eine solche Treppe im Kloster der Bernardiner zu Paris, bei Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. fr. V, 306.

zerfallen meist wie Chambord, Madrid, La Muette und Andre in eine mehr oder minder grosse Anzahl selbständiger Logis, jedes aus einem Wohnzimmer, Schlafkabinet, Garderobe und Retraite bestehend, ausserdem mit eigenem Eingang und besonderer Treppe versehen. Für die gemeinsame Geselligkeit ist dann in jedem Stockwerk ein grösserer Saal, oder auch mehrere Säle mit möglichst centraler Anlage bestimmt. Das Prachtstück der bedeutenderen Schlösser ist die Galerie, ein Saal von schmaler aber ausserordentlich langer Anlage, in den Verhältnissen den Sälen der altassyrischen Paläste auffallend ähnlich, wohl eine Reminiscenz des grossen Versammlungssaales mittelalterlicher Schlösser. Letztere indess waren stets mehrschiffig und machten schon dadurch, wie durch die vielen Wölbungen auf schlanken Säulen und die hohen, breiten mit Glasgemälden geschmückten Bogenfenster einen ganz andern Eindruck als diese Galerieen mit ihren in Gold und Farben schimmernden Plafonds, ihren Gemälden und überreichen Stukkdecorationen. Die Bedeckung der Räume besteht meistens aus einem reichen hölzernen Kassettenwerk. Doch hat die französische Renaissance nicht die Abneigung der italienischen gegen das Kreuzgewölbe; vielmehr wendet sie dasselbe in Treppenhäusern, Sälen, Kapellen und wo es sonst erforderlich ist gern an, und zwar mit mittelalterlich profilirten Rippen, Consolen, Schlusssteinen und selbst freischwebenden Zapfen. Die Form des Bogens ist aber nicht mehr die gothische, sondern meist die eines gedrückten Bogens, nach Art eines Korbhenkels, wie sie schon die letzte gothische Epoche hervorgebracht hatte. Der regelmässige Rundbogen bricht sich erst allmählich Bahn.

So ist also in der Gesammtanlage, den hohen Dächern mit ihren Fenstern und Kaminen, den Thürmen und den Wendeltreppen die ganze malerische Anlage des Mittelalters erhalten. Der Antike gehört nur die leichte Bekleidung mit gewissen Detailformen, die Einfassung von Fenstern und Portalen, die Eintheilung der Wandflächen mit Pilastern oder Halbsäulen, die Ausbildung der Gesimse und anderer Gliederungen mit den Elementen der antiken Architektur. Aber während in Italien man das Gesetzmässige dieser Formenwelt zu ermitteln und in klaren Verhältnissen zu fixiren suchte, gilt hier keine bestimmte Ordnung, und man wendet Pilaster des verschiedensten Maasses, endlos gestreckte und zwerghaft verkümmerte, harmlos neben einander an. Die Pilaster sind in der Regel mit Rahmenwerk, in der Mitte und an den Enden mit den in Oberitalien beliebten Rautenmustern, häufig auch mit feinem Laub- und Arabeskenornament geschmückt. Ueberhaupt hat die spielende, verzierungslustige Frührenaissance Oberitaliens weit mehr Einfluss auf die

französische Architektur geübt als die ernstere, maassvollere Bauweise Toscanas. Das zeigt sich besonders in der verschwenderischen Fülle, mit welcher in den französischen Bauten der Epoche Ludwigs XII und Franz I auch die übrigen Theile der Architektur, namentlich die Friese mit Ornamenten bedeckt werden. Dieselben sind oft von einer Feinheit der Zeichnung, einer Anmuth der Erfindung, einer Delicatesse der Ausführung, dass sie dem Schönsten, was Venedig und Florenz in dekorativen Arbeiten hervorgebracht, ebenbürtig erscheinen. Ein Gegenstand

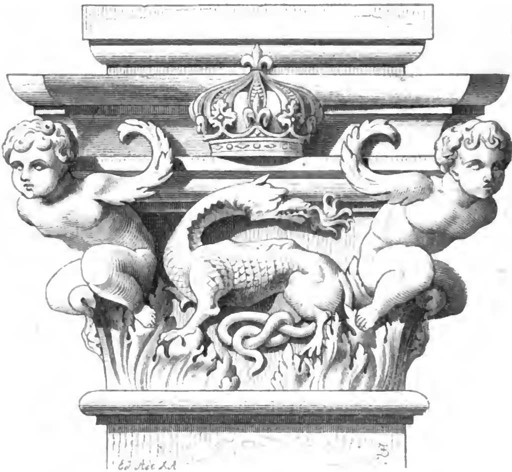


Fig. 4. Pilaster-Kapitäl von Fontainebleau. (Pfnor.)

der Vorliebe sind für die Architekten dieser glänzenden Zeit die zahlreichen Kapitäle der Pilaster und Halbsäulen, welche sie an ihren Façaden austheilen. Sie nehmen die freikorinthisirende Form des bekannten Kapitälschemas der italienischen Frührenaissance auf, das aus einer Akanthusblattreihe besteht, aus welcher Voluten, Delphine oder andre figürliche Bildungen hervorwachsen, um die Deckplatte zu stützen. Aber die französische Kunst ist dabei noch phantasievoller, noch mannichfaltiger in ihren Erfindungen, theils weil ihr der mittelalterliche Gedanke unendlicher Varietät desselben Grundmotives tiefer im Blute steckt, theils weil sie sich weniger an die Muster der Antike gebunden fühlt.

Wir geben unter Figur 4 als Probe ein Kapitäl von Fontainebleau, mit welchem man das Kapitäl in §. 45 vergleichen möge.

Das Innere dieser prächtigen Gebäude erhielt eine künstlerische Ausstattung, in welche ebenfalls das Mittelalter Anfangs noch stark hineinspielt. Gewölbe und Holzdecken strahlten in Gold und Azur,[1] und es ist erstaunlich, z. B. aus den Rechnungen von Gaillon zu sehen, welch umfassende Verwendung namentlich vom Golde gemacht wurde.[2] Ebenso wurden die Skulpturwerke, welche man nach italienischem Vorbild nunmehr in Marmor ausführte, reichlich vergoldet.[3] Nicht minder leuchteten in den kleinen Fensterscheiben die Arbeiten der Glasmaler in Bildern, Wappen, Devisen und Emblemen mannichfacher Art, und diess finden wir nicht bloss in dem noch halb gothischen Gaillon,[4] sondern selbst noch in dem die neue Richtung entschieden vertretenden Fontainebleau.[5] Was sodann die Form der Decken betrifft, so zeigen dieselben in Treppenhäusern, Vestibuls, Corridoren und Kapellen noch lange die gothischen Rippengewölbe, oft mit prachtvoll sculpirten, gemalten und vergoldeten schwebenden Schlusssteinen, wie im Treppenhause des Schlosses Nantouillet,[6] in der Kirche zu Tillières[7] und in manchen andren Beispielen. Die Wohnräume, Zimmer, Säle und Galerien erhalten dagegen Holzdecken mit prächtigem Kassettenwerk und eleganten Reliefs, wie man deren sehr schöne in den Schlössern von Chenonceau und Beauregard,[8] vor Allem auch in Fontainebleau[9] bewundert. Proben solcher Decken von ausgezeichneter Feinheit des Geschmacks und der Ausführung geben wir in §. 44. Auch an den Portalen, Kapellengittern, endlich an den Täfelungen der Wände kommt die vom Mittelalter her trefflich geschulte Holzschnitzerei zur Anwendung, aber der Styl dieser Werke zeigt durchweg statt des Naturalismus der spätgothischen Zeit die edle harmonische Kunstweise der Renaissance. Endlich dringt von Italien aus auch die eingelegte Arbeit (Intarsia) ein, von welcher sich ebenfalls Beispiele von unübertrefflicher Anmuth erhalten haben, wie im Schloss Ancy-le-Franc,[10] oder es finden sich prachtvolle Goldverzierungen in den schönsten Mustern wie Schloss Anet deren besass.[11]

---

[1] A. Deville, comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon, p. CXXX: «paindre et dorer le demourant du plancher de la gallerie haulte, c'est assavoir les courbes, les ogives et les rencos d'or et d'azur. — [2] Ebendaselbst p. CXLVI. — [3] Ebend. p. CXXXV. — [4] Ebend. p. CXXXVII. — [5] Cte. de Laborde, la renaissance des arts à la cour de France, p. 281. 377. — [6] Sauvageot, choix de palais, châteaus etc. Vol. III. — [7] Rouyer et Darcel, l'art architectural, Vol. II. — [8] Ebend. Vol. I. eine Anzahl vorzüglicher Muster. — [9] Pfnor, Monogr. du palais de Fontainebleau, Vol. II. — [10] Rouyer et Darcel, Vol. I. — [11] Ebend. Vol. II.

An den Wänden herrscht in der ersten Epoche bis gegen Mitte des XVI Jahrhunderts die Holzschnitzerei, daneben aber in ausgedehnter Anwendung die Dekoration mit aufgehängten Teppichen, wie sie das benachbarte Flandern, vorzüglich Arras in ausgezeichneten Arbeiten lieferte. Brantôme erzählt mit Begeisterung von den herrlichen Tapeten, welche die Schlösser Franz I schmückten. [1] In Gaillon waren nicht weniger als zwanzig Tapeziere und Sticker mit der Ausstattung des Schlosses beschäftigt. [2] Genua, Mailand, Florenz und Tours lieferten die Prachtstoffe, die grünen, blauen, carmoisinrothen Velours, die weissen Damaste, grünen Taffetas, die mit Wappen, Namenszügen und Emblemen in Farben, Gold und Silber gestickt wurden. Die Wände nicht bloss, auch die Möbel, Sessel, Betten, Baldachine, Vorhänge zeigten durchweg solche kostbare Stoffe. Besondere Prachtstücke waren die Kamine, die man ganz im Sinne der Renaissance aufbaute, mit Pilastern oder Säulen eingefasst, die Friese mit Arabesken, darüber ein Feld mit einem Gemälde, oder einem plastischen Werk, alles in Marmor ausgeführt. Fügt man endlich hinzu, dass die Fussböden in Sälen, Kapellen, Galerieen und selbst im herrschaftlichen Hofe mit emaillirten Platten bedeckt waren, für welche man wohl florentinische Meister kommen liess, [3] dass die Schmiede kunstvolle, prächtig vergoldete Gitter und andre Arbeiten lieferten, dass die Firsten der Dächer und die Spitzen der zahlreichen Thürme von ebenfalls vergoldeten Bleiverzierungen strahlten, so haben wir ein Bild von der alle Theile durchdringenden künstlerischen Ausstattung dieser Bauten.

Es ist wahr: diese fröhliche Zeit kennt noch kein strenges Gesetz der Composition, noch keine klassische Durchbildung der Form. Aber so wenig mustergiltig die Einzelheiten sind, so selbständigen Werth hat diese Architektur als treuer Spiegel der Sitten und Anschauungen ihrer Zeit, als Ausdruck der Lebensgewohnheiten der Fürsten und ihres Kreises, deren Charakter wir oben geschildert haben. Stylreinheit darf man hier nicht suchen, ebensowenig eine correkte Behandlung und Anwendung der Antike; aber eine originelle Anmuth, malerischen Reiz, den Ausdruck heiteren Lebensgenusses in naiver Verschmelzung und pikanter Verarbeitung heterogener Formen wird man diesen liebenswürdig zwanglosen Bauten in hohem Grade zugestehen.

Gegen Ende der Regierung Franz I, also gegen Mitte des Jahrhunderts, beginnt die Antike einen stärkeren Einfluss zu

---

[1] Capit. Français, art. François I. — [2] Deville, comptes p. CLVI sq. — [3] Girolamo della Robbia für das Schloss Madrid, Vasari, V. di Luca della Robbia III, p. 72.

üben. Man strebt nach grösserer Regelmässigkeit der Anlage, wie sie sich z. B. im Schloss von Ancy-le-Franc (vgl. den Grundriss in §. 67) zu erkennen giebt. Die Reste mittelalterlicher Ueberlieferung schwinden, die zahlreichen vorspringenden Ausbauten. Eckthürme und Treppenthürme werden unterdrückt, die Treppen mehr ins Innere gezogen, aber immer noch einfach angelegt, nach Art derer in den florentinischen Palästen, mit einfachem, durch ein steigendes Tonnengewölbe bedecktem Lauf, mit ziemlich steilen Stufen. Jene Treppe im Louvre, auf welcher man zur Gemäldegalerie aufsteigt, ist ein bezeichnendes Beispiel. Besonders werden aber die Details in antikem Sinn durchgebildet, die klassischen Säulenordnungen strenger beobachtet, reiner nachgeahmt, übereinstimmender gehandhabt, die Wandflächen erhalten durch Säulen- und Pilasterordnungen sammt reichem Gebälk und Gesims und durch Nischenwerk eine regelmässige Gliederung. Auch dafür bietet der Louvre in seinen Hoffaçaden das schönste Beispiel. Aber trotz der antikisirenden Physiognomie werden die steilen Dächer und die hohen Pavillons mit ihren gewaltigen Kaminen beibehalten, nur die Dachfenster nicht mehr in gothisirender Weise behandelt, sondern mit einem strengeren Pilastersystem eingerahmt und etwa durch antiken Giebel geschlossen. Ueberall das Streben nach grösserer Einfachheit und Ruhe, aber mit der fröhlichen Ungebundenheit der früheren Epoche geht viel von dem naiven Reiz dieser Bauweise verloren, und bei den Nachfolgern Heinrichs II schon schleicht sich frostige Nüchternheit ein. Zu gleicher Zeit aber kommen hässliche, willkürliche, gradezu barocke Formen auf, schwulstige Glieder, gebrochene Gesimse, Säulenschäfte mit horizontalen Ringen und willkürlichen Ornamenten, endlich Verkröpfungen aller Art, so dass der Barockstyl hier fast früher auftaucht als in Italien. Namentlich gilt dies von der Ausstattung des Innern, bei welcher die Holztäfelungen und Teppiche der Wände, sowie die kunstreichen holzgeschnitzten Decken mehr und mehr von der aus Italien eingeführten Stuckarbeit, verbunden mit Malerei, freilich zumeist schon in übertriebenem Pomp und manierirten Formen zurückgedrängt werden. Im Ganzen aber, besonders am Aeusseren bleibt immer noch eine gewisse Tüchtigkeit, Kraft und Grösse, vertreten durch bedeutende Meister wie Lescot, Bullant, De l'Orme, und die französische Architektur bewahrt bis in die ersten Decennien des XVII Jahrhunderts ein unverkennbares Gepräge von Originalität.

II. Kapitel.

Der Uebergangstyl unter Karl VIII und Ludwig XII.

§. 9.

Nachblühen der kirchlichen Gothik.

Wie schon bemerkt, halten die Volkskreise, die Gemeinden und der Klerus bis in die Mitte des XVI Jahrhunderts der Renaissance Widerpart. Sie beharren bei den Traditionen des Mittelalters und lassen ihre Kirchen, Rath- und Wohnhäuser in gothischem Styl aufführen. Der Kirchenbau zunächst behält in Grundrissanlage und Construction das alte System bei, und nur in dem übermüthigen Dekorationstrieb des Flamboyantstyles verräth es sich, dass die erwachte Weltlust, der profane Sinn der realistisch gewordenen Zeit seinen starken Antheil auch am kirchlichen Leben fordert. Um einen Begriff von der Ueppigkeit zu geben, mit welcher dieser Nachsommer der Gothik in Frankreich auftritt, genügt es auf die Reihenfolge der in Kugler's Geschichte der Baukunst an betreffendem Ort [1] aufgezählten Monumente hinzuweisen. Werke wie St. Maclou zu Rouen, und die Façade der dortigen Kathedrale (1485—1507), wie die Pariser Kirchen [2] St. Germain l'Auxerrois, St. Séverin, St. Gervais, St. Médard, St. Merry, letztere erst seit 1520 erbaut, endlich der Thurm von St. Jacques de la Boucherie (1508—1522), ferner die seit 1506 ausgeführte überschwänglich reiche Façade der Kathedrale von Troyes und die übrigen in demselben Jahrhundert erbauten Kirchen dieser alterthümlichen Stadt, [3] vor allem aber das Prachtstück der Notre Dame zu Brou [4] (1506—1536) geben nebst vielen andern Kirchenbauten dieser Epoche ein glänzendes Bild von der Nachblüthe der Gothik.

In dieser spätmittelalterlichen Form erschöpfte sich zunächst jener phantastische dekorative Trieb, der diesem Jahrhundert überall, am meisten im Norden eigenthümlich war. Man hat die Werke dieses Flamboyantstyles bisher in der Regel schlechthin als »Verfallkunst«, als »gothischen Zopf« wegwerfend behandelt. Mit Unrecht fürwahr, wenn man die Fülle schöpferischer Kraft, das Ueberströmen genialer Erfindungen ins Auge fasst,

[1] Bd. III, S. 90—114. — [2] M. F. de Guilhermy, descript. archéol. des monum. de Paris. 2. édit. 8. Paris 1856. p. 140. 154. 178. 184. 171. 224. — [3] A. Aufauvre, Troyes et ses environs. 8. Troyes et Paris 1860. — [4] Dupasquier, Monogr. de Notre Dame de Brou. Fol. Paris.

die sich darin ankündigen. Gewiss dürfen diese Arbeiten nicht mit dem Maasstabe des streng constructiven frühgothischen Styles des XIII Jahrhunderts gemessen werden. In der Construction sind sie ungleich lockerer als jene, und vor allem hat ihre Ornamentik sich im kecken Uebermuth von der constructiven Grundlage losgesagt und führt, unbeirrt von jener, auf eigene Faust ihre bunten Verschlingungen wie ein loses Spiel darüber hin. Aber welch unversiegliche Lust am mannichfaltigsten Ausdruck dekorativen Lebens, welch unabsehbare Reihe von Variationen über dasselbe Thema, und mit welcher Virtuosität des Meissels vorgetragen, ja jedem Material abgetrotzt und abgeschmeichelt! Ohne Zweifel ist diese Virtuosität wie jede andere nicht das Höchste in der Kunst; aber es steckt in ihr ein gutes Stück Steinmetzenpoesie, und der phantastische Sinn des Jahrhunderts fand in ihr seinen glänzendsten Ausdruck. Vor Allem wird das Eine klar: dieser dekorationslustigen Schule kam es zunächst darauf an, in der Ornamentik Alles zu übertreffen. Es liess sich erwarten, dass, nur erst mit den Formen der Renaissance bekannt, sie keinen Augenblick Bedenken tragen werde, auch dieses Ausdrucksmittel dem schon vorhandenen Vorrath von Zierformen einzuverleiben. Wir werden sehen, dass es so kam.

§. 10.

Spätgothischer Profanbau.

Wichtiger aber für uns sind die Privathäuser dieser Epoche, weil in ihnen, bei völligem Festhalten an gothischen Formen, an gewissen mittelalterlichen Eigenheiten des Grundrisses, die Lebensfreude der Zeit in der stattlicheren Anlage und der reicheren Ausführung charakteristisch zur Erscheinung kommt. Eins der schönsten Beispiele ist das wohlerhaltene Haus des Jacques Coeur zu Bourges[1] (1443—1453). Die Mitte haltend zwischen einem feudalen Schloss und einer Stadtwohnung, lehnt es sich an die Stadtmauer mit ihren Thürmen, die es in seinen Grundplan hineinzieht. Ein unregelmässiger Hof trennt die Wohnräume von der Strasse. Drei in den Hof vortretende Treppenthürme gewähren den einzelnen Theilen bequemen Zugang und unterstützen die reichliche Anlage von Degagements, auf die man schon im mittelalterlichen Burgenbau grosse Stücke hielt. Ueber dem breiten Thorweg mit seinem schmalen Seiteneingang für Fussgänger liegt die Kapelle, die ihren eigenen Treppenzugang

[1] Aufnahmen bei Gailhabaud, Denkm. der Baukunst, Bd. III. Vgl. die treffenden Bemerkungen in Viollet-le-Duc's Dictionn. de l'archit. unter dem Artikel «maison». T. VI, p. 277 ff.

hat. Zu beiden Seiten schliessen sich weite Hallen an, gegen den Hof durch Arkaden geöffnet, für den äusseren Verkehr des Hauses bestimmt.

Das vollständige Bild einer vornehmen Stadtwohnung dieser Zeit gewährt das Hôtel de Cluny in Paris, erbaut seit 1485.[1] Auch hier trennt ein Hof, von zinnengekrönter Mauer eingeschlossen, die Wohngebäude von der Strasse: eine Anordnung, welche bis in die neueste Zeit bei vornehmen Stadtwohnungen in Frankreich geltend geblieben ist. Auch hier das grosse Portal von einem kleinen Eingang für Fussgänger begleitet, gleich daneben zur Linken die Wohnung des Pförtners, die durch eine eigne Wendeltreppe und durch einen Arkadengang mit der Wohnung in Verbindung steht. Auch hier mehrere Wendeltreppen, welche den Aufgang zu den verschiedenen Räumen und die Verbindung mit dem Garten vermitteln.

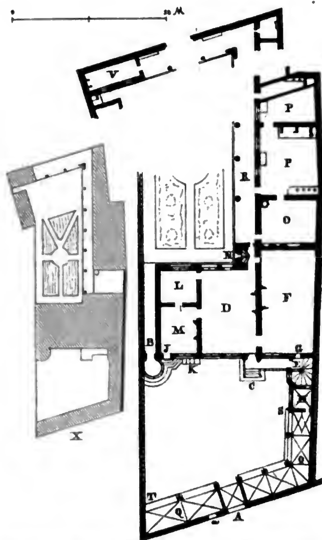


Fig. 5. Hôtel de la Trémouille. Erdgeschoss. (Viollet-le-Duc.)

Um dieselbe Zeit, gegen 1490, wurde in Paris das Hôtel de la Trémouille[2] erbaut, welches in den vierziger Jahren abgerissen worden ist. Von glänzend reicher Ausstattung, hat es wieder den doppelten Eingang A in einen unregelmässigen Hof, der die Wohnräume von der Strasse trennt, und auf zwei Seiten von offenen Arkaden umgeben wird. Mehrere Treppen, hier jedoch nicht mehr in den Hof vorspringend, die Hauptstiege mit einer Freitreppe und Rampe verbunden, bewirken die Verbindung mit dem Obergeschoss. Ueber dem Durchgang B, der vom Hofe in den Garten führt, tritt auf schlanken Säulen eine Hauskapelle vor, eine im Mittelalter beliebte An-

[1] Vgl. V.-le-Duc, Dictionn. T VI, p. 286 ff. — [2] Aufnahme in Verdier et Cattois, architecture civile et domestique, T. II, p. 19 ff. Vgl. V.-le-Duc, Dict. T. VI, p. 282 ff.

ordnung, die uns noch mehrfach begegnen wird. Ein kleinerer Hof O mit einem Brunnen, durch Arkaden mit dem Garten zusammenhängend, trennt die Wohnräume von der Küche und ihrem Zubehör. Ein zweiter Ausgang, durch die Pförtnerwohnung bewacht, führt vom Garten aus in eine Seitenstrasse.

In demselben Styl sind nun auch gegen Ende des XV und zu Anfang des XVI Jahrhunderts mehrere adlige Landsitze aufgeführt worden, die deutlich das Streben nach glänzender Ausstattung verrathen, obwohl sich dasselbe noch gänzlich in gothischen Formen ausspricht. Solcher Art ist das Schloss Meillant im Departement du Cher,[1] erbaut um 1500 durch den Kardinal Amboise, dem wir später noch als hochherzigem Förderer der Kunst begegnen werden. Er errichtete dasselbe für seinen Neffen Karl von Amboise, Herrn von Chaumont, während dieser als Gouverneur von Mailand abwesend war. Der Bau zeigt die unregelmässige Anlage und die Einrichtung einer mittelalterlichen Burg. Er besteht nur aus einem langgestreckten in stumpfem Winkel gebrochenen Flügel. Nach aussen ist derselbe mit zahlreichen Thürmen von unregelmässiger Form flankirt, und an den beiden Enden erheben sich viereckige Thürme mit Machicoulis und hohen Dächern. Der westliche giebt durch seine bedeutende Mauermasse sich als der alte Donjon zu erkennen.

Während diess Alles ganz in mittelalterlicher Weise nur den Zwecken der Befestigung dient, spricht sich der wohnliche, der modernen Zeit eigne Charakter an der innern Seite nach dem ehemaligen Hofe durch die grossen Fenster mit Kreuzstäben, die reich durchbrochenen Galerieen, die sammt den Fensterbrüstungen Fischblasenmuster zeigen, und die hohen reichbekrönten Dachfenster mit ihren Giebeln aus. Die Aufgänge zu den Wohnzimmern sind in drei polygonen Treppenthürmen angebracht, und ausserdem ist an der westlichen Ecke erkerartig ein achteckiger kleiner Thurm ausgebaut. Das Prachtstück der ganzen Anlage ist die Haupttreppe, deren Ecken mit kräftig gewundenen Säulen eingefasst und deren Flächen von unten bis oben mit Maasswerkmustern und den Devisen des Besitzers bedeckt sind. Ueber dem niedrigen Portal sind Wappenhalter mit dem Schild und den Devisen Karls von Amboise unter drei etwas wunderlichen Baldachinen angeordnet. Der Thurm endet mit einer Terrasse, die von einer durchbrochenen Fischblasenbalustrade eingefasst wird. Von hier steigt eine mit Krabben besetzte Laterne als Krönung des kräftigen Ganzen auf. Unter der Balustrade zieht sich ein gothisches Kranzgesims hin, das ausserdem noch mit einem Rundbogenfries und Muschelnischen be-

[1] Aufn. in Gailhabaud, Denkm. der Baukunst Bd. III.

reichert ist. Letztere sind der einzige Anklang an Renaissanceformen, der sich im ganzen Schlosse findet. Er kommt aber noch einmal an dem kleinen, übrigens als gothischer Spitzpfeiler behandelten Brunnen vor, der im Hofe sich befindet. Eine kleine gothische Kapelle, ebenfalls getrennt vom Schlosse, vervollständigt die Anlage.

Ein anderes Werk dieser Zeit ist das Schloss Chaumont.[1] In prächtiger Lage hoch über der Loire, bewahrt es noch ganz sein mittelalterliches Gepräge und die Embleme, welche auch Meillant zeigt, auf dessen Besitzer, Karl von Amboise, zum grossen Theil auch dieser Bau zurückzuführen ist. Er besteht aus zwei Flügeln, die sich in unregelmässiger Form um den Hof gruppiren und an beiden Enden durch mächtige runde Thürme mit Machicoulis und hohen Dächern flankirt werden. Der Eingang, durch einen rundbogigen Thorweg gebildet, liegt in einem hohen Pavillon, der durch zwei gewaltige runde Thürme mit Machicoulis und steilen Dächern eingefasst wird. Der Hof öffnet sich zwischen den beiden Flügeln des Baues als freie Terrasse mit köstlicher Aussicht über die Loire.

Das Innere zeigt in seinen Sälen, Zimmern und der grossen Galerie eine prächtige Ausstattung im Styl der Renaissance, so dass man hier in vollem Maasse den wohnlichen Eindruck der Schlösser jener Zeit empfängt. Sehenswerth sind besonders mehrere Tapeten des XV Jahrhunderts, welche zur ursprünglichen Ausstattung des Schlosses gehörten. Auch die grosse kreuzförmig erbaute Kapelle, im reichen Flamboyantstyl und mit Glasgemälden geschmückt, verdient Beachtung. Die Formen des ganzen Baues zeigen noch den gothischen Styl.

Aehnlicher Art ist das Schloss von Fougères,[2] erbaut durch Pierre de Refuge, Schatzmeister Ludwigs XI. Auch hier ist der Eingang durch zwei Thürme flankirt, und an den Ecken des Gebäudes treten mächtige runde Thürme und ein donjonartiger viereckiger Thurm hervor. Der Hof ist mit Arkaden eingeschlossen, und die Hauptstiege liegt wie gewöhnlich in einem reichgeschmückten polygonen Treppenhaus.

Auch das schöne Schloss Martainville,[3] im Departement der unteren Seine gelegen, zeigt in verwandter Weise noch völlige Abhängigkeit von mittelalterlicher Formenwelt, aber in der Anordnung des Grundplans den modernen Gedanken behaglich freier Wohnlichkeit. In einem ausgedehnten von Wirthschaftsgebäuden auf zwei Seiten eingefassten, von Mauern, mit kleinen runden

[1] Vgl. die historischen Notizen in L. de la Saussaye, Blois et ses environs. 2. édit. Blois et Paris 1860. p. 289 ff. — [2] L. de la Saussaye, a. a. O. p. 316 ff. — [3] Sauvageot, choix de palais, châteaux etc. Vol. IV.

Eckthürmen umschlossenen Hofe erhebt sich der Hauptbau in Gestalt eines Rechtecks von 70 Fuss Breite bei 48 Fuss Tiefe. Auf den vier Ecken springen Rundthürme vor, im Innern polygone Zimmer enthaltend, die als Kabinete mit den Haupträumen in Verbindung stehen. Der Eingang liegt bei A in der Mitte der Façade unter dem erkerartig ausgebauten Chor der im obern Geschoss angebrachten Kapelle: eine in Frankreich sich oft wiederholende Anordnung. Ein mit Kreuzgewölben bedeckter

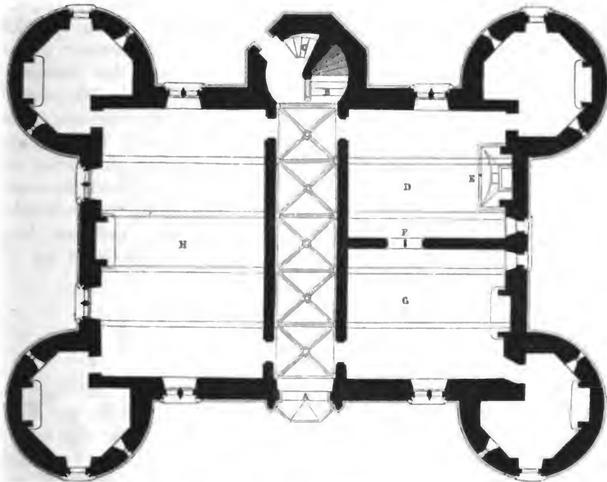


Fig. 6. Schloss Martainville. Erdgeschoss. (Sauvageot.)

Gang trennt den grossen Saal H von den beiden auf der anderen Seite liegenden Zimmern D, G. Am Ende des Korridors ist in einem polygonen Treppenhaus die Wendelstiege B angeordnet, die zu den beiden oberen Stockwerken führt. Im Hauptgeschoss ist ein Theil des Korridors durch eine Querwand als Kapelle abgegrenzt, und auf jeder Seite des Ganges sind zwei mit einander verbundene Zimmer angebracht. Das Aeussere zeigt sich als charaktervoller Backsteinbau, in den oberen Stockwerken mit Rautenfeldern und Lilienornamenten in dunkleren Steinen geschmückt. Doch sind die reichen gothischen Giebelkrönungen der Dachfenster

in Haustein ausgeführt. Dies Alles und die lebendige Gesammtgliederung, die vier Eckthürme mit ihren Kegeldächern, der hohe, mit Glockenstuhl gekrönte Treppenthurm und der zierliche Chor der Kapelle verleihen dem Bau ein hochmalerisches Gepräge.

Hierher gehört endlich noch eine Reihe stattlicher Rathhäuser, namentlich in den nordöstlichen Provinzen, welche an den prachtvollen Stadthäusern des benachbarten Flandern direkte Vorbilder fanden. Sie bestehen meist aus einer Bogenhalle im Erdgeschoss, über welcher die oberen Stockwerke, manchmal durch einen gewaltigen Beffroi gekrönt, in reichem Schmuck späthgothischer Zeit sich erheben. Ausser den bei Kugler[1] schon verzeichneten Rathhäusern von St. Quentin, Noyon und Saumur nennen wir die Hôtels de ville zu Douay, Dreux und das besonders anziehende zu Compiegne,[2] welches zwar keine Bogenhalle besitzt, aber durch baldachingekrönte Nischen für Statuen, durch eine grosse Flachbogennische mit dem Reiterbild Ludwigs XII und besonders durch den mächtigen Beffroi, der sich über der Mitte der Façade erhebt, ausgezeichnet ist. Das Gebäude wurde 1499 begonnen und ist gleichwohl noch vollständig im gothischen Styl durchgeführt, abermals ein Beweis wie fest und wie lange die bürgerlichen Kreise damals im Gegensatz zum Hofe an der einheimischen Ueberlieferung festhielten.

§. 11.

Das Schloss zu Amboise.

Als Karl VIII von Italien heimkehrte, brannte er vor Eifer, ähnliche Herrlichkeiten ausführen zu lassen, wie er sie dort in den prächtigen Schlössern und Villen gesehen hatte. Vom Kardinal Giuliano della Rovere, dem späteren Papst Julius II, erhielt er das reich verzierte Modell zu einem Palast geschenkt, welches Giuliano da S. Gallo für diesen gearbeitet hatte. Der Künstler musste es ihm selbst nach Lyon bringen, wo der König ihn mit Freuden empfing und reichlich beschenkte.[3] Vor Allem liess aber der König Künstler von Neapel kommen für die Arbeiten, mit welchen er das Schloss zu Amboise (1498) zu verschönern gedachte. Er unternahm dort nach dem Zeugniss Comines[4] so grossartige Bauten »wie sie seit hundert Jahren

[1] Gesch. d. Baukunst, Bd. III, S. 113 fg. — [2] Aufn. in Verdier et Cattois, arch. civ. et dom. T. I, p. 172 ff. — [3] Vasari, Vita di Giuliano da San Gallo, ed. Le Monn. T. VII, p. 219. — [4] Comines, l. VIII, cap. 18: «lequel (Charles VIII) estoit en son chasteau d'Amboise, où il avoit entreprins le plus grant edifice que commencea, cent ans a, Roy, tant au chasteau que à la ville, et se peut veoir par les tours, par où l'on monte à cheval, et par

kein König ausgeführt hatte«, und zwar sowohl am Schloss wie in der Stadt. Mit welchem Eifer der König diese Angelegenheit

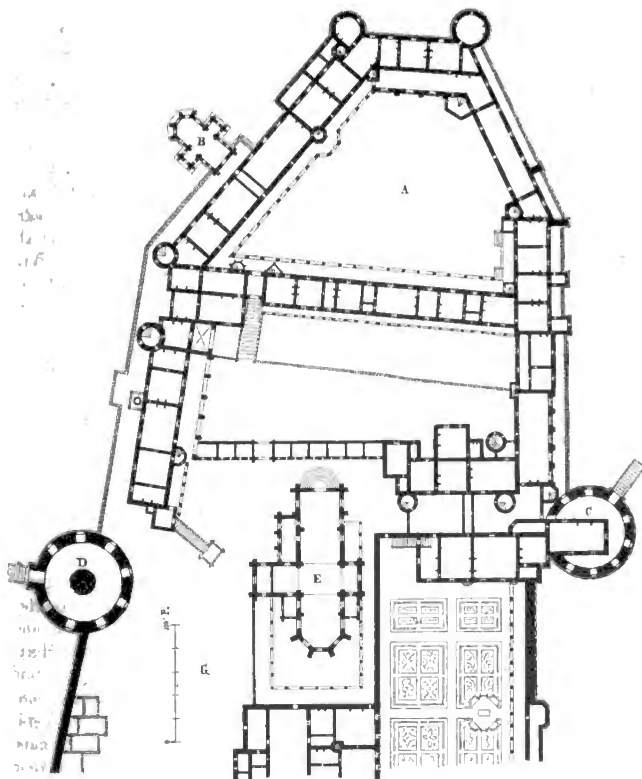


Fig. 7. Schloss zu Amboise. Aeltere Theile. (Du Cerceau.)

betrieb, bezeugt die Quittung eines Nicolas Fagot, welcher bekennt 398 Livres 5 Sols Tourn. erhalten zu haben für den Trans-

---

ce qu'il avoit entreprins à la ville ...... et avoit amené de Naples plusieurs ouvriers excellens en plusieurs ouvraiges, comme Tailleurs et Painctres.»

port mehrerer Tapeten, Bücher, Gemälde, Marmore und Porphyrsteine und anderer Gegenstände, sowie für den Unterhalt von 22 Werkleuten, die der König für seine Arbeiten von Neapel nach Amboise hatte kommen lassen.[1]

Das Schloss von Amboise[2] ist noch immer ein ansehnlicher Bau, der sich mit seinen mächtigen Thürmen und seiner hochgelegenen Terrasse dominirend an dem hohen Ufer der Loire erhebt. Von den Bauten Karls VIII rühren nach Comines Zeugniss die beiden gewaltigen Thürme C, D, von beinahe 40 Fuss Durchmesser, in denen man auf einer 20 Fuss breiten Rampenstiege bis auf die Höhe der Terrasse und des eben so hoch gelegenen Schlosshofes zu Pferde gelangen konnte. Den innern Hof A umziehen auf zwei Seiten Arkaden, die bei der unregelmässigen Anlage in einem spitzen Winkel zusammentreffen. Zahlreiche Wendeltreppen springen nach innen vor und bewirken die Verbindung in diesen älteren Theilen des Baues. Ein Saal von beträchtlicher Grösse bildet noch heute den wichtigsten Theil der inneren Räumlichkeiten. Nach aussen flankiren mehrere runde Thürme die Ecken des Schlosses. Eine kleine kreuzförmige Kapelle B mit polygonem Chorschluss, noch völlig gothisch angelegt und ausgeführt, tritt ebenfalls aus der Umfassungsmauer vor. Sie scheint derselben Zeit anzugehören, ist aber unter der Restauration durch den Herzog von Orleans wieder hergestellt worden.

§. 12.

Das Schloss zu Blois.

Ein frühzeitiger Tod raffte Karl mitten in seinen Unternehmungen hin, und die in so grossem Styl begonnenen Bauten blieben unvollendet. Ludwig XII aber in seiner langen und glücklichen Regierung (1498—1515) nahm, erfüllt von der Herrlichkeit italienischer Kunst, diese Bestrebungen wieder auf und suchte sich nicht bloss Kunstwerke von dort zu verschaffen, sondern auch Künstler für sich zu gewinnen. Er berief den Veroneser Fra Giocondo, von welchem Vasari[3] berichtet, er habe zwei schöne Brücken über die Seine erbaut und sonst noch viele Werke in Frankreich für den König ausgeführt. In Wahrheit ist aber nur eine Brücke, die von Notre Dame, nachweislich

[1] Fontanieu, portef. 149: «vingt deux hommes de mestier, lesquels par somme icelluy Seigneur a fait venir du dit Napples pour ouvrer de leur mestier à son devis et plaisir.» cf. Comines, ed. Mlle. Dupont. Paris 1843. T. II, p. 585 Note. — [2] Aufn. bei Du Cerceau, T. II. Histor. Notizen in L. de la Saussaye, Blois et ses environs, p. 202 ff. — [3] V. di Fra Giocondo T. IX, p. 159 u. Note 2.

von Fra Giocondo erbaut worden, nachdem die alte Brücke im November 1499 eingestürzt war.[1] Erst im Herbst 1512 ward die neue steinerne, mit Buden besetzte Brücke gänzlich vollendet. Im Uebrigen lässt sich weder aus Urkunden, noch aus dem Styl der Bauten Ludwigs XII irgendwie die von Vasari gerühmte Thätigkeit des kunstverständigen Frate beglaubigen. Auch von der alten »cour des comptes« im Justizpalast zu Paris lässt sich, nach den Stichen Israel Sylvestre's zu urtheilen, kein Schluss auf die Betheiligung Fra Giocondo's ziehen.

Aber das glänzendste Denkmal setzte der König seiner Kunstliebe im Neubau des Schlosses von Blois.[2] Aus der Stadt Blois ragen zwei Hügel auf, von denen der steilere durch die Kathedrale, der minder hoch aufragende durch die ausgedehnten Baulichkeiten des königlichen Schlosses bekrönt wird. Das Schloss, dessen Geschichte bis in die römische Epoche hinaufsteigt, wo es am Ende des VI Jahrhunderts als Castrum auftritt, war im Mittelalter eine feudale Festung, zuerst unter den Grafen von Blois, dann unter den Herzogen von Orleans. Im Jahr 1433 wird von bedeutenden Arbeiten daselbst berichtet, die jedoch ausschliesslich den Befestigungswerken galten. Seit der Mitte des XV Jahrhunderts veränderte es wie so viele Schlösser des Mittelalters seinen Charakter und wurde aus der kriegerischen Veste der Feudalzeit ein glänzender fürstlicher Wohnsitz. Ludwig XII, der für seine Geburtstätte eine lebhafte Vorliebe hatte und meistens hier residirte, brachte diesen Umbau mit aller Opulenz seiner Zeit zu Ende und erbaute das Schloss, wie Jean d'Auton sagt, ganz neu und mit wahrhaft königlichem Aufwand.[3]

Der imposante Bau zeigt im Wesentlichen verschiedene Baugruppen.[4] Der älteste Theil, zur Rechten des Eintretenden, bildet die nordöstliche Ecke des Ganzen. Er besteht aus dem grossen Saal H der mittelalterlichen Notablenversammlung und trägt das Gepräge des XIII Jahrhunderts, der Zeit des h. Ludwig. Steinsäulen mit frühgothischen Kapitälen und Spitzbögen theilen den 50 Fuss breiten, 90 Fuss langen Saal in zwei Schiffe, deren jedes eine spitzbogige Holzbedeckung hat. Diese oberen Theile stammen aus der Zeit Ludwigs XII. Dem Baue dieses Königs

---

[1] Humbert Vellay, chroniques, cap. 13 erzählt, dass der König die eingestürzte Brücke «fit rebâtir de pierre avec beaucoup de curiosité, et le rendit plus beau et commode qu'il n'avoit été auparavant.» — [2] Aufn. bei Du Cerceau, Tom. II und in den Monum. Histor. Vgl. dazu das Geschichtliche in L. de la Saussaye, hist. du château de Blois. 4. édit. Blois et Paris 1859. 8. — [3] «tout de neuf et tant somptueux que bien sembloit oeuvre de Roy.» — [4] Wir geben trotz einiger Ungenauigkeiten den Grundriss nach Du Cerceau, der die Umgestaltungen der Zeit Gastons noch nicht kennt. Den heutigen Zustand stellt der Grundriss in den Monum. Hist. dar.

gehört sodann der östliche Flügel B, der sich im rechten Winkel an der Südseite E fortsetzt und dort die Kapelle J auf-

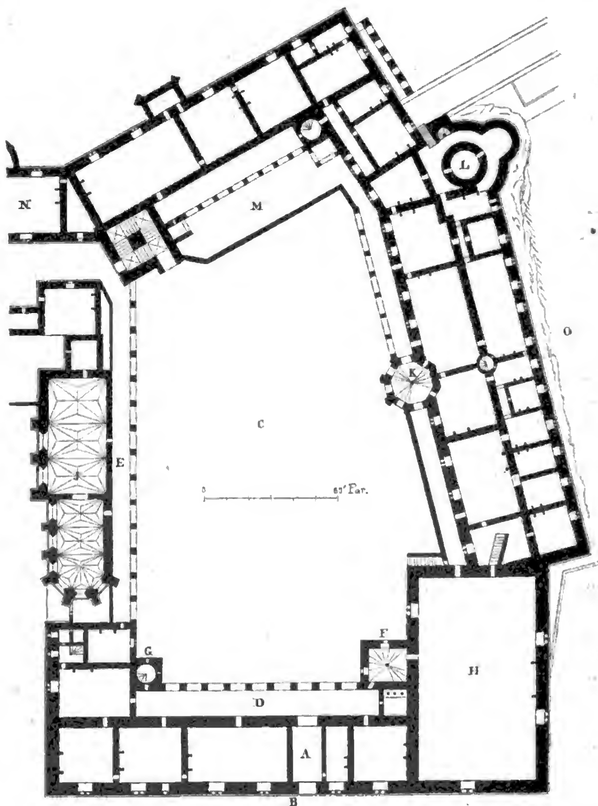


Fig. 8. Schloss zu Blois. Erdgeschoss. (Du Cerceau.)

nimmt. Der Bau Franz I, von welchem später zu sprechen ist, erstreckt sich in schiefem Winkel an der gegenüberliegenden nördlichen Seite O und bildete ehemals mit einem westlichen Flügel M den Abschluss. An die Stelle dieses letzteren trat

später der nüchterne Bau Gaston's von Orleans. Wir haben es hier zunächst mit dem Werk Ludwigs XII zu thun.

Die Hauptfaçade B, nach Osten gelegen, 160 Fuss lang, unregelmässig eingetheilt, ist wie der ganze Bau Ludwigs in seiner Masse aus Ziegeln aufgeführt, nur der Sockel, die Einfassungen der Fenster und Thüren, das reiche Kranzgesims mit seiner aus Fischblasen zusammengesetzten Balustrade, die Fenstergiebel des Daches und endlich sämmtliche Ecken und Pilaster sind aus Hausteinen gearbeitet. Die Fenster des Erdgeschosses und des oberen Stockwerkes sowie die des Dachgeschosses sind in ungleicher Axentheilung, rein nach dem innern Bedürfniss angelegt. Doch macht sich ein Streben nach möglichster Gleichheit der Abstände bemerklich. Ihre steinernen Kreuzstäbe, die Säulchen und Einkehlungen der Umfassung sowie die überschneidenden Rundstäbe, endlich die auf Consolen ruhenden Krönungen gehören durchaus noch dem gothischen Style. Dasselbe gilt von den Balustraden der beiden Altane am letzten und vorletzten Fenster, von den phantastischen Maasswerken des Hauptgesimses, von der Form der Lisenen und endlich von den Krönungen der Dachfenster, deren geschweifte Spitzbögen mit Krabben und Kreuzblumen ausgestattet und mit Fialen eingefasst sind. Nur einmal, an dem ersten Dachfenster (zur Rechten) kommt ein Renaissancemotiv vor, da statt der Fialen Pilaster, von Delphinen bekrönt, angebracht sind. In den Bogenfeldern der Dachfenster sind mehrmals das Wappen von Ludwigs erster Gemahlin Anna von Bretagne und die Namenszüge des Königspaares angebracht. Das Portal, unsymmetrisch an der rechten Seite angebracht, besteht aus einem hohen halbkreisförmigen Bogen, neben welchem ein kleines Pförtchen in gedrücktem Rundbogen dem Fussgänger sich öffnet. Ueber beiden sieht man das Emblem Ludwigs XII, das Stachelschwein mit der Krone, über dem Haupteingang ausserdem unter reichem Baldachin auf blauem Grunde mit goldenen Lilien in Hochrelief das Reiterbild des Königs. Diess gehört den Restaurationen an, welche neuerdings unter der meisterhaften Leitung von Felix Duban das ganze Schloss wieder hergestellt haben.

Die innere Façade nach dem Hofe wird an der östlichen und südlichen Seite im Erdgeschoss durch Arkaden D, E gebildet, deren sehr gedrückte Bögen auf Pfeilern ruhen, die abwechselnd rautenförmige Felder mit Lilien oder nach Art der italienischen Renaissance ein Rahmenwerk mit Arabeskenfüllung zeigen. Diess sind die einzigen entschiedenen Anklänge an italienischen Styl, während alles andre, die Bogenprofile, Fenstereinfassungen, Gesimse und Balustraden bis zu den Fialen und Giebeln der Dachfenster noch gothisch ist. Die Verbindung mit dem oberen

Geschoss wird in den beiden Ecken rechts und links vom Eingange durch Wendeltreppen F, G, von denen die zur Rechten sich durch grössere Anlage und reicheren Schmuck und ihr unmittelbares Ausmünden auf den grossen Saal als Haupttreppe erweist, bewerkstelligt. Besonders schön und reich geschmückt mit acht Rippen ist ihr Gewölbeschluss. Das obere Geschoss besteht aus einer einfachen Reihe verbundener Räume von 26 Fuss Tiefe, der Hauptsaal 42 Fuss lang.

In dem südlichen Flügel liegt die einschiffige, polygon geschlossene Kapelle J mit reichen Sterngewölben und Fischblasenfenstern, durchaus noch ein Werk des gothischen Flamboyants, neuerdings wieder hergestellt. Noch stammt aus Ludwigs XII Zeit, in seinen Grundlagen sogar noch aus dem früheren Mittelalter, der runde Thurm L in der nordwestlichen Ecke des Schlosses, der später ganz in den Bau Franz I hineingezogen wurde.

Ueber den Architekten des Baues wissen wir nichts. Der Styl spricht jedenfalls eher gegen als für Fra Giocondo. Dagegen ist durch neuere Entdeckungen [1] festgestellt, dass *Colin Biart* »maître maçon en la ville de Blois«, sowohl am Schloss von Blois wie an dem von Amboise beschäftigt war. Allem Anscheine nach, da er wie wir bald sehen werden auch durch den Kardinal Amboise nach Gaillon berufen wurde, müssen wir ihn als einen sehr tüchtigen weit bekannten Meister betrachten.

§. 13.

Schloss Gaillon.

Der grösste Förderer der Renaissance in Frankreich war Ludwigs XII Minister Kardinal Georg von Amboise, Erzbischof von Rouen, einer der erleuchtetsten Staatsmänner seiner Zeit. Er wusste sich aus Italien Bücher und Kunstwerke zu verschaffen und schmückte damit sowohl den erzbischöflichen Palast zu Rouen als auch sein Schloss Gaillon. Bedeutende Summen, die ihm grossentheils aus den Strafgeldern der aufständischen italienischen Städte flossen, wendete er auf den Neubau dieser Schlösser. Nicht weniger als 153,600 Livres, eine Summe die jetzt das Zwanzigfache gelten würde, betragen laut den noch vorhandenen Rechnungen die Gesammtkosten des Baues von Gaillon, und doch übertrafen die Baukosten des erzbischöflichen Palastes zu Rouen

[1] Bulletin archéol. Jahrg. 1843 p. 469 «Colin Biart . . . . . entr'aultres a esté a conduire le commencement des pons Notre-Dame de Paris. Depuys fust appellé . . . . . . au chasteau d'Amboyse, et depuys au chasteau de Blois, qui sont choses somptueuses et de grant entreprise.»

diese noch um ein Drittel.[1] Dort entstand u. A. eine prachtvolle Galerie im Garten mit einer marmornen Fontaine, sodann eine Kapelle und ein Oratorium. Von diesen Werken ist nichts erhalten, dagegen besitzen wir von Gaillon, das 1792 verkauft und schmählich verwüstet wurde, wenigstens einige Ueberreste in der Ecole des beaux arts zu Paris, die Aufnahmen bei Du Cerceau und die vollständigen Baurechnungen, die uns einen umfassenden Einblick in den künstlerischen Betrieb der damaligen Zeit verstatten. Obwohl das Schloss nicht Privatbesitz Amboise's war, sondern dem Erzbisthum Rouen gehörte, und obwohl er in seinem vielbeschäftigten Leben nur selten und auf wenige Tage dort weilen konnte, betrieb der hochsinnige Prälat aus reiner Begeisterung für die Kunst den Bau von 1502 bis zu seinem Tode 1510 mit allem Eifer. Bisweilen erscheint er um nach den Bauten zu sehen, sich ihres Fortgangs zu freuen, dann aber muss — so wenig war dort für die nothdürftigsten Einrichtungen gesorgt — alles Erforderliche bis auf die Lebensmittel von Rouen mitgenommen werden, und es kommt sogar vor, dass man sich Betten leihen musste. Dabei wird alles mit der höchsten Pracht ausgeführt, für die Arkaden werden marmorne Pfeiler und Medaillons aus demselben Material beschafft, und ein reich geschmückter Marmorbrunnen wird sogar aus Italien herbeigeholt.

Gaillon[2] liegt zehn Meilen von Rouen entfernt, eine Viertelmeile von der Seine auf hügeligem Terrain, welches eine reiche Aussicht gegen Osten gewährt. Im Mittelalter unter Philipp August war es eine starke Veste, die im XIII Jahrhundert in Besitz der Erzbischöfe von Rouen kam und im XV Jahrhundert von den Engländern durch Schleifung der Mauern und des Donjons zerstört wurde. Bald darauf stellte der Kardinal d'Estouteville das Schloss wieder her, und in diesem Zustande fand es Georg von Amboise. Dieser schloss bei seinem Neubau (Figur 9) sich an das Bestehende an, bewahrte die Hauptmauern mit den Thürmen und den Gräben und behielt somit die unregelmässig dreieckige Gestalt des Ganzen bei. Ueber den Graben L führte eine Zugbrücke, vertheidigt bei der Pforte a durch zwei Thürme, zu dem Haupteingang b c. Dieser lag in einem viereckigen Pavillon H, mit kleinen Thürmen auf den Ecken, an welchen sich zur Rechten und zur Linken G die Gebäude Estouteville's anschlossen. Von hier gelangte man zu dem äusseren Hofe A, und aus diesem durch die Galerie E zu dem Haupthofe B. Auch dieser ist unregelmässig angelegt und an zwei Seiten mit Ar-

---

[1] A. Deville, comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon. Paris 1850. 4. Mit Atlas in fol. p. XX ff. — [2] Ausser den Zeichnungen bei Deville vgl. die Aufnahmen bei Du Cerceau, T. I.

kaden D, E ausgestattet, die im Erdgeschoss offen, im obern Stockwerk geschlossen waren. Zwei vortretende polygone Thürme in den entgegengesetzten Ecken, f, m, enthalten die Wendelstiegen zum oberen Geschoss. Sie stehen zugleich mit den Galerieen in Verbindung und vermitteln durch dieselben den Eintritt in die Gemächer. Die Haupttreppe f ist nach aussen auf Pfeilern mit offenen Bögen stattlich aufgeführt. In der Mitte des Hofes stand die berühmte Marmorfontaine g. In der nord-

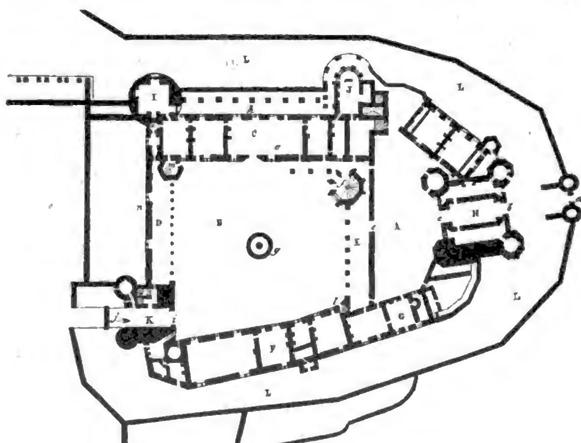


Fig. 9. Schloss Gaillon. Erdgeschoss. (Du Cerceau).

westlichen Ecke des Hofes erhob sich ein viereckiger Pavillon K, nach aussen mit kleinen Thürmen auf Kragsteinen flankirt, durch welchen man über eine Zugbrücke nach einer grossen Terrasse und von dort in die ausgedehnten Gartenanlagen gelangte.

Das Hauptgebäude C, »la grante maison« genannt. besteht aus einer Reihe von Gemächern, vor welchen sich nach aussen eine prachtvolle Galerie h auf Marmorpfeilern hinzog. An der einen Ecke wurde dieselbe durch einen grossen runden Thurm I flankirt, an der entgegengesetzten Seite durch die Kapelle J. Die gegenüberliegende unregelmässige Partie des Gebäudes F G hiess nach dem ausführenden Architekten das Haus Pierre de Lorme. Auch der Pavillon K, welcher die Verbindung mit dem Garten herstellt, trug den Namen dieses Meisters. Der Garten selbst bildete ein Blumenparterre von gewaltiger Ausdehnung,

540 Fuss breit und doppelt so lang, an der südöstlichen Langseite in ganzer Länge von einer offenen Galerie eingefasst, die auf einen kleinen Pavillon mündete. Die Mitte des Gartens zeigte unter einer Volière einen Springbrunnen. Vom Garten gelangte man in den Park mit seinen prachtvollen Baumgruppen, von wo eine lange Allee zu der Eremitage und dem «weissen Hause» führte, einer Anlage, die der zweite Nachfolger Amboise's, Carl von Bourbon, in ziemlich barockem Styl, aber mit grosser Pracht hinzugefügt hatte. Der ganze Park umfasste einen Flächenraum von 800 Morgen.

Die Gesammterscheinung des Schlosses (Figur 10) mit seinen hohen Dächern, Kaminen und zierlich gekrönten Dachfenstern, mit den zahlreichen Thürmen, Nebenthürmen und der gothischen Kapelle war ein überaus malerischer, noch ganz im Sinne des Mittelalters. Nur die Arkaden mit ihren gedrückten Rundbögen, die Medaillons und die Pilaster gehören der Renaissance an. Aber diese neuen Elemente mischen sich viel stärker als in Blois mit den gothischen Formen, und der Uebergangstyl tritt in Gaillon zum ersten Mal entscheidend auf. Alle Theile des Gebäudes waren aufs Reichste geschmückt, besonders glänzend die nach aussen liegende Galerie, deren Bögen auf neun Marmorpfeilern ruhten. Ueber den Archivolten waren Marmormedaillons mit antiken Brustbildern angebracht. In dem grossen runden Thurm dieser Seite lag das Kabinet des Kardinals, dessen geschnitzte Holzdecke von Azur und Gold schimmerte. Ausserdem werden in diesem Haupttheile der Wohnung ein grosser Saal, ein Zimmer mit vergoldeter Ledertapete und ein anderes mit grünem Velourteppich erwähnt. Der Saal maass über 100 Fuss Länge bei 48 Fuss Tiefe. Er stand gleich den übrigen Zimmern in unmittelbarer Verbindung mit einer prächtigen Terrasse, die von der Marmorgalerie getragen wurde.

Besonders glänzend war die Kapelle ausgestattet, die nach aussen durch ihren mit offner Laterne bekrönten Glockenthurm sich bemerklich machte. Mit vergoldetem Blei in zierlichen Ornamenten bedeckt, schmückten ihn die Figuren von Sibyllen und einer Sirene. Der Altar der Kapelle war ganz aus Marmor gearbeitet, mit den Reliefbildern der zwölf Apostel, die Chorstühle mit Ornamenten und Figuren in kunstvollem Schnitzwerk bedeckt,[1] die achtzehn Fenster mit Glasmalereien, welche noch im Anfang des XVIII Jahrhunderts die Bewunderung erregten.[2] Selbst die Wände der Kapelle waren mit Gemälden geschmückt, welche Andrea Solario von Mailand in zwei Jahren bis 1509

[1] Deville im Atlas Taf. 12 u. 13 giebt Zeichnungen derselben. — [2] Felibien, entret. III, p. 83.

ausgeführt hatte. Von ihm war auch das Altargemälde der Kapelle, die Geburt Christi darstellend.[1] Den oberen Theil des Altars bildete ein Marmorrelief von Michel Colomb, St. Georg den Drachen tödtend, gegenwärtig im Museum des Louvre aufbewahrt,[2] während die Bruchstücke der unübertrefflichen Chorstühle, die den höchsten Luxus dekorativer Pracht in Verbindung gothischer Elemente mit Renaissanceformen zeigen, in die Kirche von St. Denis gekommen sind. Unter den Treppen zeichnete sich durch ihre feinen Ornamente, den plastischen Schmuck, die durchbrochenen schwebenden Schlusssteine des Gewölbes und den kupfernen St. Georg, welcher das Dach krönte, die grosse zur Kapelle führende Hauptstiege aus.

Die Arkaden des Hofes, auf reich dekorirten Pfeilern ruhend, mit Arabesken von delikatester Behandlung geschmückt, die Fenster über ihnen mit marmornen Medaillons römischer Kaiser, endlich die Dachfenster mit ihren pyramidalen Krönungen gaben der Architektur des Hofes nicht geringeren Reiz. Ueber den Arkaden sah man sogar ein langes Marmorrelief, welches die Schlacht von Genua und den siegreichen Einzug der Franzosen in diese Stadt darstellte. Bemalte Hirschköpfe von Holz auf einem Grunde von Laubwerk schmückten die untere Galerie, während die obere an ihren Gewölben mit Azur und Gold bemalt war. Der ganze Hof war mit einem Pflaster von schwarzen, grauen und grünen Platten in teppichartigen Mustern bedeckt, empfing aber seinen Hauptschmuck durch den hohen mit plastischen Werken gezierten Springbrunnen, welchen die Republik von Venedig dem Kardinal geschenkt hatte. Von allen diesen Schönheiten ist nichts erhalten als das Portal des äusseren Hofes, das Werk Pierre Fain's von Rouen, welches gegenwärtig den Hof der Ecole des beaux arts in Paris abtheilt. Es giebt mit seinen gedrückten Rundbögen und den arabeskengeschmückten Pilastern einen annähernden Begriff von dem ehemaligen Glanz dieses Baues, den die Revolution bis auf einige nackte Mauern verwüstet hat (Fig. 11).

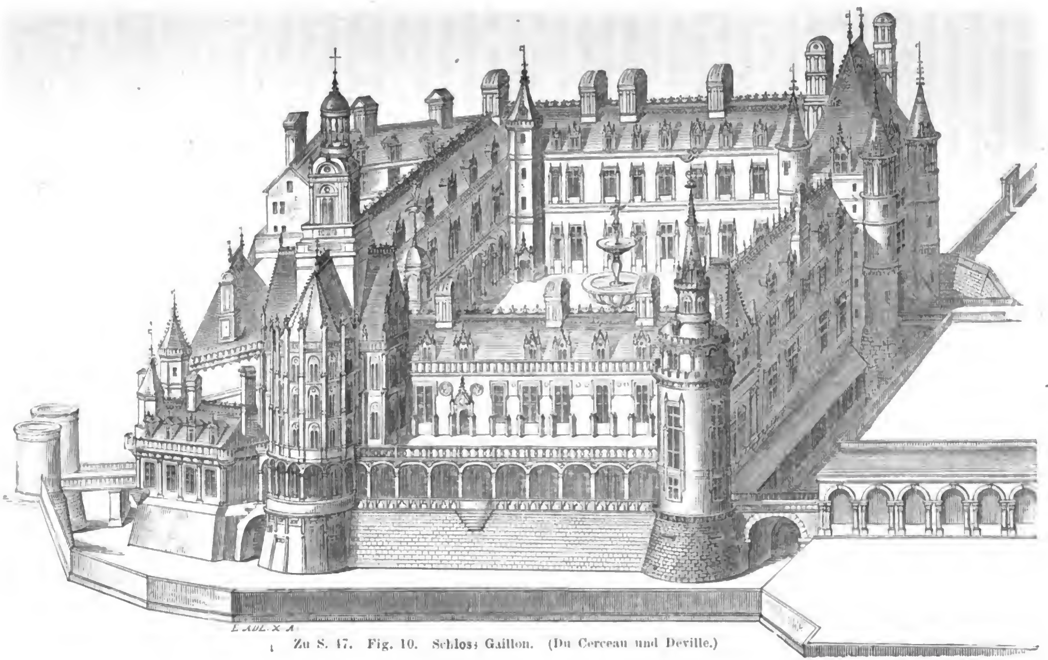
§. 14.

Die Künstler von Gaillon.

Die Baurechnungen von Gaillon,[3] die einen vollständigen Einblick in die gesammte Unternehmung gewähren, geben uns

---

[1] «Ung beau tableau de la nativité de nostre Seigneur que a faict maistre André de Solario, peintre de Monseigneur.» Deville, a. a. O. p. 540. cf. p. LXXI. — [2] Barbet de Jouy. Description des sculptures modernes du Mus. Imp. du Louvre, Nr. 84. — [3] Das Folgende beruht auf der musterhaften schon erwähnten Arbeit A. Deville's.



Zu S. 47. Fig. 10. Schloss Gaillon. (Du Cerceau und Deville.)

auch Aufschluss über die dabei betheiligten Künstler. Gegenüber den so oft wiederholten Behauptungen von der Heranziehung italienischer Architekten, namentlich Fra Giocondo's, zu den französischen Bauten dieser Epoche ist es zunächst von Werth festzustellen, dass kein hervorragender italienischer Architekt in den Rechnungen genannt wird, dass nur in untergeordneter Weise drei italienische Künstler gegenüber von mehr als hundert französischen beim Bau vorkommen, dass offenbar der Plan und die Ausführung des Ganzen von einheimischen Künstlern ausgeht. Diese waren freilich keine berühmten Architekten im modernen Sinne, sondern schlichte Bau- und Maurermeister nach Art des Mittelalters. Sie gingen aus zweien der angesehensten Künstlerschulen des Landes, der von Rouen und der von Tours hervor, deren Tradition bis ins frühe Mittelalter hinaufreicht. Oft sind mehrere gleichzeitig an verschiedenen Theilen des Baues beschäftigt, jeder für sich selbständig arbeitend; bisweilen löst der eine den andern in derselben Arbeit ab. Was das Ganze dadurch an einheitlicher Strenge einbüsste, gewann es ganz im Geiste des Mittelalters an bunter Mannigfaltigkeit und origineller Frische. Wir erwähnen kurz die Hauptmeister und ihre Thätigkeit am Baue.

Als solche lernen wir unter den Baumeistern in erster Linie kennen *Guillaume Senault* von Rouen.[1] Er entwirft die Pläne zum Hauptgebäude und arbeitet von 1502 bis 1507 an der Ausführung desselben. Er wird mehrmals auch anderwärts zu wichtigen Unternehmungen als Sachverständiger berufen, so beim Bau der neuen Thürme an den Kathedralen zu Rouen und zu Bourges. Auch an dem neuen erzbischöflichen Palast zu Rouen war er betheiligt. — *Pierre Fain*, ebenfalls von Rouen,[2] errichtete für 18,000 Livres die Kapelle und die zu derselben führende Haupttreppe. Ausserdem ist er der Schöpfer des jetzt in der Ecole des beaux arts aufgestellten Portals (Fig. 11), für welches er 650 Livres empfing. Wir finden ihn ferner bei den Bauten des erzbischöflichen Palastes zu Rouen, welchen er in den Jahren 1501 und 1502 vorstand. Später vertraute ihm der Abt von St. Ouen, Antoine Boyer, genannt »le grand bâtisseur«, den Bau einer neuen Abtwohnung. — Der dritte Meister ist *Pierre de Lorme*,[3] ebenfalls von Rouen, von dem ausdrücklich bemerkt wird, dass er in antiker wie in französischer Weise zu arbeiten verstehe.[4] Auch er war am erzbischöflichen Palast zu

[1] Deville, p. XCIII ff. — [2] Ebend. p. XCVII ff. — [3] Ebend. p. XCIX ff. — [4] Ebend. p. 405: «Pierre de Lorme, maçon, a fait marché de faire et tailler à l'entique et à la mode Françoise les entrepiez qu'il fault à asseoir les medailles soubz la tarasse basse du grant corps d'ostel.»

Rouen thätig gewesen. In Gaillon führte er den Umbau der alten vom Kardinal Estouteville errichteten Theile, erbaute den nach ihm benannten Flügel des Schlosses, welcher der »grande maison« gegenüber liegt, und den Pavillon, der die Verbindung mit der Terrasse und dem Garten herstellt.

Neben diesen Meistern von Rouen sind noch zwei hervorragende Künstler aus der Touraine in Gaillon beschäftigt: *Colin*

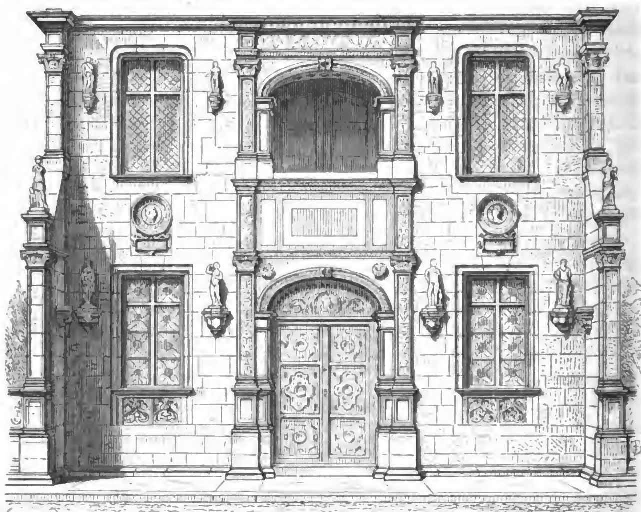


Fig. 11. Portal von Gaillon. (Baldinger nach Photogr.)

Biart von Blois, [1] der mehrmals zur Besichtigung der Bauten berufen und als Architekt von Gaillon bezeichnet, ausserdem für den Bau der Thürme in Rouen und Bourges herbeigezogen wird, die Notre Dame-Brücke in Paris errichtet und an den Schlossbauten von Amboise und Blois betheiligt ist. [2] Sodann *Pierre Valence* von Tours, [3] ein ungemein vielseitiger Künstler, der als Steinmetz und Maurermeister, Zimmermeister, Schreiner, Maler und Hydrauliker verwendet wird. Er hat vorzüglich mit den Bauten im Garten, der grossen Laube und Volière, dem Pavillon und der Kapelle daselbst zu thun. Namentlich arbeitet er die

[1] Deville, p. CV ff. — [2] Vgl. S. 44, §. 12. — [3] Ebend. p. CVIII ff.

Holzverkleidung der grossen Galerie im Garten und führt das Wasser aus dem Park in das Schloss, leitet die Aufstellung des Springbrunnens und bringt ihn in Gang. In Rouen ist er beim erzbischöflichen Palast beschäftigt, wo er einen emaillirten Fussboden legt. Bei der Berathung wegen des neuen Thurms der Kathedrale, ob derselbe mit einer Spitze oder Terrasse enden solle, stimmt er sammt den übrigen Baumeistern für Ersteres, das Kapitel aber entscheidet für Letzteres. Auch hierin erkennt man den Kampf der alten Zeit mit der neuen, der gothischen Traditionen mit den antiken Anschauungen.

Neben diesen Hauptmeistern sind manche andere in mehr untergeordneter Stellung thätig. Wir heben nur zwei Italiener [1] hervor: *Bertrand de Meynal* aus Genua, der den marmornen Brunnen brachte und aufrichtete und an den Dekorationen des Marmoraltars in der Kapelle arbeitete, und *Geraulme Pacherot,* ein zu Amboise ansässiger Italiener, der ebenfalls am Brunnen und Altar arbeitet, auch am Portal beschäftigt ist und verhältnissmässig bedeutenden Lohn empfängt.

Ausser diesen Baumeistern sind sieben Bildhauer (»ymaginiers«) mit der überaus reichen plastischen Ausstattung betraut. [2] *Hance* oder *Jean de Bony* macht im Jahr 1508 einen St. Johann für den Pavillon im Garten, wofür er 12 Livres empfängt; dann »ung monstre, une melusine, des anges de boiz« für 24 Livres, ferner 15 Hirschköpfe von Holz für die untere Galerie, endlich das Modell zu einem kupfernen St. Georg, der das grosse Stiegenhaus krönen sollte. — *Michel Columb,* oder *Michault Coulombe*, ein trefflicher Meister, arbeitet das obere Marmorrelief für den Altar der Kapelle, St. Georg den Drachen tödtend, welches man jetzt im Museum des Louvre sieht. Dieser Meister gehörte zur Schule von Tours und führte sein Werk nicht an Ort und Stelle aus, sondern in seiner heimischen Werkstatt. Er erhielt dafür die für jene Zeit bedeutende Summe von 300 Livres. Mit den umfangreichsten Aufträgen war aber *Antoine Juste,* der als Florentiner bezeichnet wird, betraut. Er arbeitete die zwölf alabasternen Apostel für die Kapelle, den grossen Marmorfries mit der Schlacht von Genua, eine Büste des Kardinals und mehrere andere Werke, für welche er im Ganzen die Summe von 447 Livres empfing, wenig im Verhältniss zu Michel Columb. Endlich wurde ein Mailänder Künstler *Lorenzo de Mugiano* noch mit den drei Marmorstatuen des Königs, des Kardinals und seines Neffen, des Statthalters von Mailand, beauftragt. Diese Werke wurden von Italien nach Gaillon geschafft.

---

[1] Deville, p. CIII. — [2] Ebend. p. CXIX ff.

Unter den 40 Malern, die ausserdem erwähnt werden, ist nur *Andrea de Solario*[1] von hervorragender Bedeutung. Alle übrigen haben bloss mit dem Vergolden und Bemalen der architektonischen und dekorativen Theile zu thun. Der Aufwand für diese Arbeiten, die häufige Erwähnung von Gold, Azur und andern kostbaren Farben beweist aber den Umfang und die Bedeutung dieses malerischen Schmucks. Für die Ausführung der Fenster und ihrer Glasgemälde sind fünf Glasmaler[2] angestellt. Als Verfertiger der kostbaren geschnitzten Chorstühle[3] werden *Pierre Cornedieu, Jehan Dubois* und *Richart Delaplace*, sowie *Richart Guerpe* genannt. Ausserdem fehlt es nicht an Erzgiessern, Kunstschmieden, Bleiarbeitern, Goldschmieden, und endlich werden fünf Miniaturmaler (»enlumineurs«) genannt, die für die Bibliothek von Gaillon thätig waren.

§. 15.

Denkmäler zu Rouen.

Von den zu Gaillon beschäftigten Künstlern gehörte die Mehrzahl der alten bedeutenden Schule an, welche in der Hauptstadt der Normandie während des ganzen Mittelalters in Blüthe stand. Dass in diesem künstlerischen Mittelpunkt nicht minder erhebliche Arbeiten ausgeführt wurden, erfuhren wir schon aus den Rechnungen von Gaillon; aber von dem erzbischöflichen Palast sowie von dem Sitze der Aebte von St. Ouen ist nichts übrig geblieben. Die verschwenderische Prachtdekoration an der Façade der Kathedrale und an St. Maclou, obwohl in dieser Epoche entstanden, haben wir hier zu übergehen, da sie durchaus noch die Sprache des gothischen Styls redet. Dagegen ist Einiges von Profanbauten erhalten, das den Uebergangstyl dieser Zeit, in welchem die alte und die neue Kunst wetteifern, zur vollen Erscheinung bringt. Hierher gehört vor Allem der Justizpalast,[4] von dem der linke Flügel und der grösste Theil des Mittelbaues, seit 1493 aufgeführt, alt ist, während das Uebrige, besonders der symmetrische Abschluss durch einen rechten Flügel, der neuen trefflichen Restauration angehört. Ungemein reich ist besonders der Mittelbau. Einstöckig über einem niedrigen Erdgeschoss mit flachbogigen Fenstern, erhebt er sich mit seinen gradlinig geschlossenen Fenstern, die aber eine elegante flachbogige Einfassung haben. Reich entwickelte Strebepfeiler, mit hohen schlanken Fialen bekrönt, theilen die Fläche; eine Dach-

[1] Deville, p. CXXXV fg. — [2] Ebend. p. CXXXVII fg. — [3] Ebend. p. CXXXIX ff. — [4] Taylor et Nodier, Voyages. Normandie, Vol. II, pl. 164. 165. 166.

galerie baut sich mit luftigen Flachbögen empor und hat zur Verbindung mit den Strebepfeilern zierliche Fialen und Statuen als Bekrönung. Die hohen Dachfenster schliessen mit schlanken Giebeln, und vor ihnen zieht sich die ganz durchbrochene Galerie hin. Alles ist aufs Reichste dekorirt in überaus graziösen Formen. Der linke Flügel bildet einen einzigen grossen Saal, an den Schmalseiten mit Galerieen und Fenstern. Zwischen den Fenstern sind kleine Wandnischen für Statuen, mit zierlichen Tabernakeln gekrönt, angebracht. Die Decke des grossen Saales zeigt ein spitzbogiges hölzernes Tonnengewölbe mit Oeffnungen für die Dachfenster. In der Mitte der Hauptfaçade ist ein schöner polygoner Erker ausgebaut, noch üppiger dekorirt als alles Uebrige.

Ein Prachtstück des gleichzeitigen Privatbaues ist das Hôtel Bourgtheroulde.[1] Der Hauptbau, in der Intention noch gothisch, mit Strebepfeilerchen, hohen fialenbekrönten Dachfenstern und einem kleinen polygonen Treppenthurm in der Ecke. Aber in dem oberen Geschosse kommen schon Renaissancepilaster mit feinen Reliefornamenten vor, und die Flächen unter und neben den Fenstern sind mit lebendig behandelten biblischen Scenen in flachem Relief bedeckt, ohne architektonischen Plan, rein malerisch. Der linke Flügel dagegen ist ein zierliches Werk der Frührenaissance aus Franz I Zeit, von hohem dekorativem Werth. Unter den Fenstern zieht sich ein Sockel hin mit ausserordentlich graziösen Arabesken in zartem Relief. Dann folgt der naive zierlich ausgeführte Fries mit der Zusammenkunft Franz I und Heinrichs VIII von England, in reicher malerischer Anordnung, aber bescheidener Wirkung. Darüber kommen die Fenster des Obergeschosses zwischen Pilastern, die an ihren Flächen und Kapitälen mit reizenden Arabesken bedeckt sind. Die Fenster zeigen die eleganteste Einfassung, in ihren Wänden candelaberartige Säulchen mit lustigen nackten Kindern und anderem figürlichem Beiwerk. Darüber endlich bildet eine Attica den Schluss, auch sie mit sehr reichen Pilastern und einem historischen Friese, der jedoch etwas zu starkes Relief hat. Das Ganze gehört zum Luxuriösesten und Elegantesten, was diese fröhliche Zeit hervorgebracht; die Verhältnisse sind klein und spielend.

Als eine der köstlichsten Schöpfungen der Zeit muss aber das Haus am Domplatz[2] bezeichnet werden, welches ehemals als Finanzbureau diente und seit 1509 durch den kunstsinnigen

---

[1] Taylor et Nodier, Voyages. Normandie, Vol. II, pl. 157—163. —
[2] Sauvageot, choix de palais, Vol. IV; vgl. Taylor et Nodier, Voyages. Normandie, Vol. II, pl. 172.

Erbauer von Gaillon, Georg von Amboise, aufgeführt wurde. Hier erschliesst sich die volle Grazie der Frührenaissance in einem wahrhaft bezaubernden ornamentalen Spiele, in einer Mannigfaltigkeit der Erfindung und Zartheit der Ausführung, die ihres Gleichen suchen. Friese mit Medaillons, Wappen und Emblemen, letztere gehalten von geflügelten Genien und von ebenfalls geflügelten Stieren. Arabesken des anmuthigsten Linienzuges an jeder Fläche, welche die Lisenen und Pilaster bieten, feine Kapitäle mit Laubwerk und Delphinen, durchbrochene Blumenguirlanden an den Fensterrahmen, endlich üppig reiche Candelaber vor den Fensterpfeilern des Hauptgeschosses, das sind die Elemente, aus welchen diess liebenswürdige Werk sich zusammensetzt. Dabei bemerkt man, wie im Erdgeschoss und der niedrigen Mezzanina über demselben in richtigem Takt alles Ornament im zartesten Relief gezeichnet ist, während in den oberen, dem Auge entfernteren Theilen eine vollere plastische Behandlung herrscht. Das Stachelschwein und das L deuten auf die Zeit Ludwigs XII hin; gothische Nischen mit Fialen auf den Ecken, deren Statuen die Revolution zerstört hat, sind die einzige entschieden mittelalterliche Reminiscenz.

In diese Zeit gehört auch der prächtige grosse Flachbogen, der von dem einfach derben spät gothischen Uhrthurm, dem Beffroi, über die Strasse gespannt ist. Der malerische Effekt des Ganzen wird durch die phantasievolle Ornamentik in graziösen Renaissanceformen noch gesteigert.

§. 16.

Der herzogliche Palast zu Nancy.

Zu den glänzendsten Beispielen dieses Uebergangstyles zählt auch der alte Herzogspalast zu Nancy,[1] der ehemaligen Hauptstadt Lothringens. Ein einheimischer Künstler, *Mansuy Gauvain,*[2] errichtete ihn im Anfang des XVI Jahrhunderts und arbeitete 1512 für das Hauptportal das Reiterbild des Herzogs Anton, welches, 1792 zerstört, in jüngster Zeit durch ein neues ersetzt worden ist. Das einstöckige, in Quadern aufgeführte stattliche Gebäude erstreckt sich in bedeutender Länge an der Südseite der Grande Rue und erhält seinen Hauptschmuck durch ein Prachtportal, das zu den reichsten Schöpfungen dieser Zeit gehört. Aller Luxus des Flamboyant verbindet sich mit den

[1] Abb. des Portals in Chapuy, Moyen âge pitt. T. I, pl. 27. Einzelne Ansichten des Aeussern und des Innern, der Treppe, des Hofes sind in Nancy erschienen. — [2] Promenade dans Nancy et ses environs. Nancy 1866. p. 50.

zierlichen Ornamenten der Renaissance zu einem Ganzen, das selbst in dieser Epoche seines Gleichen sucht. Das Portal besteht nach der allgemeinen Sitte der Zeit aus einer breiten, im Flachbogen geschlossenen Einfahrt und einer kleinen niedrigen Pforte für die Fussgänger. Renaissancepilaster, mit Arabesken bedeckt, bilden die Einfassung, aus welcher die gothischen Bogenprofile, die geschweiften Giebel mit Krabben und Kreuzblumen, die ebenso geschmückten Fialen hervorwachsen. Ueber der schmalen Pforte sieht man im Bogenfeld zwei gewappnete Reisige, im Tympanon des Hauptportales dagegen in einer Flachbogennische, die mit kleinen Spitzbögen garnirt ist, das Reiterbild des Herzogs. Ein hohes spitzbogiges Giebelfeld, welches ein phantastisch ausgezackter Bogen füllt, baut sich darüber auf. mit Krabben und Kreuzblumen reich besetzt, und darüber endlich steigt ein hoher Aufsatz empor, an welchem wieder die Renaissance mit ihren Pilastern und Arabesken und muschelbesetzter Bogennische das Wort ergreift, um endlich noch einmal mit hohem geschweiftem gothischem Bogen zu schliessen. Allein diese oberen Krönungen, obwohl mittelalterlich gedacht, sind in Renaissaneformen übersetzt, namentlich die Fialen und andern Aufsätze originell in Candelaber umgedeutet. So gehört diess Werk zu denjenigen, in welchen die Mischung der beiden grundverschiedenen Elemente zwar in all ihrer spielenden Willkür, aber auch mit überwältigender dekorativer Pracht zur Erscheinung kommt.

Auf beiden Seiten neben dem Portal sieht man Fenster im obern Geschoss mit polygon ausgebautem Altan, der in mittelalterlicher Weise auf Consolen ruht und dessen Balustrade aus Fischblasenmustern zusammengesetzt ist. Im Innern gelangt man unmittelbar in eine grosse Halle und von da in den Hof des Palastes, der noch einen Theil seiner alten Säulenarkaden zeigt. Aus der Halle führt eine der bequemsten und breitesten Wendelstiegen, mit zahlreichen Ruhebänken in den tiefen Fensternischen, zum oberen Geschoss. Dieses besteht aus einem einzigen Saal von bedeutender Länge mit geschnitzter flacher Holzdecke und zwei prächtigen Kaminen. Dieser Saal, »Galerie des cerfs« genannt, diente ursprünglich den grossen Versammlungen der lothringischen Stände. Gegenwärtig ist er sammt den unteren Räumen zu einem historischen Museum eingerichtet und bewahrt unter andern Denkmälern einen prachtvollen Teppich, der am Tage der Schlacht von Nancy im Zelte Karls des Kühnen erbeutet wurde.

§. 17.

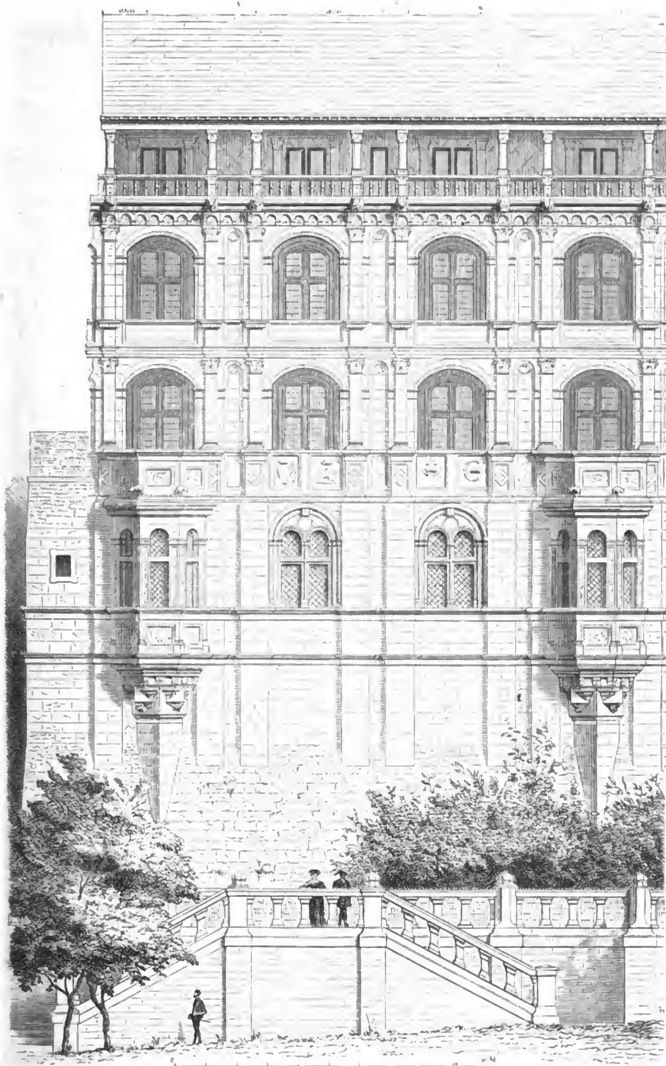
Grabdenkmäler.

Einem Meister von Gaillon begegnen wir in dem prächtigen Grabdenkmal, welches die Königin Anna dem letzten Herzog der Bretagne Franz II errichten liess, und das man in der Kathedrale von Nantes sieht. Es ist inschriftlich als Werk des *Michel Columb* bezeichnet, der es im Jahr 1507 vollendete. Ganz aus Marmor von verschiedenen Farben errichtet, trägt es die beiden liegenden Statuen des Herzogs Franz und seiner letzten Gemahlin Marguerite de Foix, im weiten herzoglichen Mantel, die Krone auf dem Haupt. Nach mittelalterlicher Weise unterstützen Engel die Kissen, auf denen sie ruhen, und zu ihren Füssen liegen ein Löwe und ein Windspiel mit den Wappen der Verstorbenen. Auf den vier Ecken des Denkmals, das als Freigrab in Form einer mittelalterlichen Tumba errichtet ist, stehen die Statuen der vier Kardinaltugenden. Die Flächen des Denkmals sind mit Nischen zwischen eleganten Pilastern gegliedert, welche die Statuetten der zwölf Apostel enthalten. Unter ihnen finden sich Medaillons mit den Reliefbildern Trauernder. Auch hier waltet ein feiner dekorativer Geschmack.

Ein kleines, aber anmuthiges Grabmal dieser Zeit sieht man in der Kathedrale von Tours.[1] Es ist für zwei frühverstorbene Kinder Karls VIII errichtet, Charles d'Orléans, der 1495 im Alter von 3 Jahren und 3 Monaten, und Charles II, der im folgenden Jahre 25 Tage alt starb. Es besteht aus einem marmornen Sarkophag, der ganz mit feinen Arabesken bedeckt ist. Auf ihm ruhen die liebenswürdigsten und unschuldigsten Kindergestalten, denen zwei kleine allerliebste Engel mit inniger Hingebung die Kissen halten, während zu ihren Füssen zwei ähnliche mit den Wappen der Verstorbenen angebracht sind. Diess anmuthige Werk ist die Schöpfung des trefflichen Meisters *Jean Juste* von Tours.

Endlich gehört hieher als eines der grössten Prachtstücke das Grabdenkmal, welches Georg von Amboise, der Neffe und Nachfolger des gleichnamigen Kardinals, für seinen Oheim und sich selbst im Chor der Kathedrale von Rouen errichten liess. Wir wissen, dass Pierre Valence von Tours, den wir aus den Rechnungen von Gaillon kennen, zuerst damit beauftragt wurde;[2] als er ablehnte, erhielt *Roullant le Roux* die Ausführung des Werkes, das 1525 vollendet wurde. Roullant war ein auch sonst viel beschäftigter Meister; er arbeitete am

[1] Aufn. in Berty, la renaiss. monum. T. II. — [2] Deville, p. CIX; vgl. dess. Verf. Tombeaux de la cathédr. de Rouen, p. 91.



Zu S. 60. Fig. 12. Schloss von Blois. Theil der nördl. Façade. (Baldinger nach Photogr.)

Justizpalast, dem Hauptportal der Kathedrale und dem neuen Thurme derselben.[1] Er gehört zu den Künstlern, welche die unerschöpfliche Phantasie des Mittelalters mit den Formen des neuen Styles zu verbinden wussten. Das Denkmal[2] ist in einer Mauernische an der einen Seitenwand des Chores aufgebaut. Sechs kleine Nischen mit den sitzenden Statuen von Tugenden zwischen Pilastern, die aufs Ueppigste geschmückt sind, bilden den Unterbau. Ueber der Platte desselben sind die beiden Prälaten hinter einander knieend lebensgross dargestellt. Die Rückwand enthält in Nischen zwischen eleganten Pilastern Statuetten von Heiligen, in der Mitte St. Georg den Drachen tödtend. Ueber den Knieenden wölbt sich ein Baldachin, dessen Bogenfläche mit Rosetten und Laubwerk in Gold und Azur bedeckt ist. Drei durchbrochene freischwebende Schlusssteine begrenzen den Bogen. Seine Krönung besteht zunächst aus einem Fries mit Arabesken und allerliebsten nackten Kindern, darüber aus pilastergeschmückten Nischen mit den Statuetten der Apostel und anderer Heiligen. Endlich bilden sechs pyramidale Aufsätze in gothischem Sinn, aber mit Guirlanden, Kindern, Muschelwerk und allerlei phantastischen Figuren, den Abschluss des unvergleichlich prachtvollen Werkes. Wohl darf man keine strengere Kritik an die Composition des Ganzen legen; aber die unerschöpfliche Fülle der Phantasie, die spielende Leichtigkeit der Ausführung bewirken einen Zauber, dem der Beschauer sich gerne gefangen giebt.

III. Kapitel.

Die Renaissance unter Franz I.

A. Königliche Schlösser.

§. 18.

Das Schloss zu Blois.

Hatte die neue Bauweise bis dahin nur in einzelnen Versuchen sich zeigen können, in welchen der gothische Styl überall noch stark sich geltend macht, so gewinnt mit der Thronbestei-

---

[1] Deville, les tombeaux de la cathédrale de Rouen. — [2] Aufn. in Gailhabaud, Denkm. der Bauk. Bd. IV.

gung Franz I (1515) die Renaissance einen neuen Aufschwung, der die mittelalterlichen Traditionen immer mehr zurückdrängt und dem neuen Styl endlich zum völligen Siege verhilft. Der König selbst, einer der kunstsinnigsten Fürsten, die je gelebt haben, fand in seiner langen Regierungszeit (bis 1547) reichliche Gelegenheit seiner Baulust zu genügen. Mustern wir die Reihe der von ihm errichteten oder vollendeten Schlösser, deren Anzahl, Umfang und Pracht Bewunderung erregen.

Zu den frühesten dieser Bauten gehören die Vollendungsarbeiten des Schlosses zu Blois.[1] Sein Vorgänger (§. 12) hatte den östlichen Flügel in den glänzenden Mischformen des Uebergangstyles erneuert; Franz I führte mit noch grösserer Pracht und in den Formen einer edlen Renaissance den nördlichen Flügel aus. Die Hoffaçade (vgl. Figur 3 auf S. 26) ist ohne Frage das schönste und reichste Werk, welches die Frührenaissance in Frankreich aufzuweisen hat. Sie besteht aus einem niederen Erdgeschoss mit viereckigen Fenstern, die von Pilastern mit korinthisirenden Kapitälen eingefasst werden. Darüber erheben sich zwei obere Geschosse, von denen das erstere durch grössere Höhe ausgezeichnet ist, beide mit Fenstern, die durch steinerne Kreuzstäbe in mittelalterlicher Weise getheilt werden. Sämmtliche Fenster sind durch korinthisirende Pilaster eingefasst, und die Pilaster durch eine durchlaufende Verticalgliederung unter einander verbunden, so dass die horizontalen Gesimsbänder am ganzen Baue mit der Verticalgliederung ein vollständiges Rahmenwerk bilden, das in der französischen Frührenaissance sich überall wiederholt, und dessen Monotonie im vorliegenden Fall durch die reiche und feine Ornamentation aufgehoben wird. Denn die Pilaster haben nicht bloss in den Obergeschossen eine Bordüre von Rosetten und elegante Kapitäle von jener zierlichen Form, die auch in der italienischen Frührenaissance üblich sind, sondern die grösseren Wandfelder zeigen reichen Schmuck durch die häufige Anwendung des bekannten Emblems Franz I, eines von Flammen umgebenen gekrönten Salamanders. Den Abschluss bildet das prachtvolle Kranzgesimse, welches seine Hauptformen aus antiken und mittelalterlichen Motiven zu höchster Wirkung zusammensetzt; denn es beginnt mit einem Zahnschnittfries und reichem Consolengesims, fügt aber zu der cannelirten Platte und dem Eierstab des letztern den romanischen Rundbogenfries hinzu, dessen Bogenöffnungen mit kleinen Muscheln geschmückt sind. Endlich erhebt sich über den kräftigen Profilen der Traufrinne, der die mittelalterlichen Wasserspeier nicht fehlen, eine ganz durchbrochene Balustrade (vgl. Seite 25), zwischen deren Pfeilern und

---

[1] Vgl. Du Cerceau, Vol. II und die Monum. historiques.

candelaberartigen Säulchen die Namenszüge des Königs und seiner ersten Gemahlin Claude, geschmückt mit der Krone und umwunden von durchbrochenen Schnüren, sich zeigen. Ueber diesem Abschluss, einem wahren Triumph der Steinmetzenkunst, erheben sich, den Theilungen der Façade entsprechend, die Dachfenster mit ihrer feinen Arabeskeneinfassung und der in gothischem Sinn gedachten, aber in Renaissanceformen durchgeführten Bekrönung.

Das unübertroffene Prachtstück des ganzen Baues ist aber die berühmte Treppe (vgl. Figur 3), welche in einem achteckigen Stiegenhaus angelegt, ursprünglich genau in der Mitte der Façade hervortrat. Diess Verhältniss ist später durch den Bau Gastons, der einen Theil der schönen Anlage Franz I zerstörte, verdorben worden. Es ist eine der prachtvollsten Treppen der Renaissance, in achteckigem Aufbau als Wendelstiege um einen mittleren noch ganz gothisch profilirten Pfeiler angelegt, mit einem Durchmesser von 18 Fuss im Lichten. Nach aussen bilden kräftige Pfeiler und weitgesprengte Flachbögen ein frei durchbrochenes Gerüst, innerhalb dessen die steigenden Podeste in drei Etagen als Altane mit reich verzierten Brüstungen ausgebildet sind. Der höchste Luxus der Ausstattung concentrirt sich an diesen Theilen: die untern Partieen der Pfeiler sind mit den feinsten Arabesken, neben denen man Wappen, Embleme und Namenszüge des Königs und der Königin erblickt, bedeckt. Weiter treten auf reich sculpirten Consolen, unter Baldachinen von gothischem Aufbau mit Renaissancedetails, Statuen allegorischer Figuren hervor. Die Balustraden endlich sind im untern Geschoss mit candelaberartigen Stützen, in den oberen mit Salamandern und dem Buchstaben F in prachtvollster Ornamentik geschmückt; den oberen Abschluss bildet das hier durchgeführte Hauptgesims mit seiner herrlichen Balustrade. Dann folgt eine Terrasse, auf welche die Treppe mündet, und hinter welcher sich ein krönendes Obergeschoss, achteckig, aber von geringerem Durchmesser erhebt, das nochmals mit einem verschwenderisch reichen, höchst originell componirten Dachgesims und durchbrochener Balustrade schliesst, in der Mitte aber als Krönung einen eleganten schlanken Giebelaufsatz, nach Analogie der Dachfenster, aber wieder in neuer Variation, hervortreibt. Mit einem Wort: an diesem Wunderwerk der Architektur ist eine Originalität der Composition, eine geistreiche Frische der Erfindung, eine künstlerische Feinheit in der Ausführung, die nirgends wieder in dieser Art ihres Gleichen haben wird.

Das Innere der Treppenanlage ist nicht minder von seltenster Pracht und reichster Ausführung. Die Wandpfeiler werden durch edle Pilaster gebildet, der steigende Plafond ist mit gothischen

Rippen gegliedert, in deren Durchschneidung sich Rosetten von elegantester Arbeit zeigen. Der mittlere Pfeiler ist in den schmalen Flächen zwischen den gothischen Diensten mit köstlichen Arabesken bedeckt; der obere Gewölbschluss der Treppe mit ausgesuchter Feinheit dekorirt. Vor allem sind aber die Krönungen der Portale zu den einzelnen Stockwerken von seltener Ueppigkeit, mit Salamandern und edlen Arabesken in spielender Anmuth geschmückt.

Die innere Disposition der oberen Stockwerke besteht aus zwei Reihen grösserer und kleinerer Gemächer, die weder durch besondere Grösse noch durch ungewöhnliche Höhe — letztere beträgt nicht über 15 Fuss — sich auszeichnen. Etwas Ungewöhnliches für diese Zeit ist aber die Doppelreihe der Zimmer, die dadurch entstand, dass eine neue Mauer an der Aussenseite in einem Abstand von 16 Fuss vor der alten Umfassungsmauer aufgeführt wurde. Beide Mauern haben eine Dicke von über 5 Fuss; der mittlere Theil, der einen quadratischen Thurm umfasste, sogar zwei Meter. Dadurch haben sich tiefe Fensternischen nach der Aussenseite gebildet, die diesen Gemächern besondern Reiz verleihen. Vor mehreren dieser Zimmer öffnen sich polygone Altane nach aussen, die ebenfalls den corridorartigen schmaleren Räumen einen freieren Ausblick verschaffen. Fast am Ende dieser Flucht ist eine kleine Kapelle mit polygonem erkerartig ausgebautem Chor angelegt. Endlich wurde um den vom älteren Bau herrührenden runden Thurm ein offener Umgang auf Arkaden, abermals mit altanartigem Ausbau angelegt. Durch die meisterhafte Restauration Duban's ist Alles wieder dem ursprünglichen Zustand nahe gebracht. Die reich gemalten Holzdecken mit ihren geschnitzten Balken, die grossen prächtigen Kamine, die glasirten Kacheln der Fussböden sind treu nach alten Mustern hergestellt.

Wir haben endlich noch einen Blick auf die lange nach Norden gerichtete Aussenfaçade zu werfen. (Fig. 12.) Sie zeigt mit gutem Recht eine einfachere Behandlung, ein strengeres Anschliessen an italienische Bauweise. Die Façade erhebt sich in ihrer ganzen Länge aus dem unregelmässigen Felsboden und zwar so, dass ihre westliche Hälfte ein Stockwerk weniger hat als die östliche. Letztere beginnt mit einem Erdgeschoss von gekuppelten Bogenfenstern mit Kreuzstäben, an deren Stelle die westlichen Theile nur schwere Substruktionen zeigen. Darauf folgen in der ganzen Länge des Baues zwei Stockwerke von gleicher Höhe, deren Fenster sämmtlich in der Tiefe eines loggienartigen Bogenganges angebracht sind. An den Bögen dieser Arkaden sowie an manchen andern Einzelheiten erkennt man, dass hier zwei verschiedene Bauführungen sich berühren: die westliche

Hälfte hat gedrückte Korbbögen, die östliche nur ein Segment des Rundbogens, letztere Form als die unorganischere wohl ungefälliger als erstere, beide freilich in der nordischen Renaissance durch die geringe Höhe der Stockwerke bedingt. Die Einfassung der einzelnen Systeme bilden unten und oben Pilaster, deren Kapitäle mit ächt florentinischer Feinheit die korinthische Form variiren. Wenn irgendwo, so lässt sich an dieser Façade der Einfluss eines italienischen Baumeisters vermuthen. Den Abschluss der Façade bildet der Rundbogenfries mit Muscheln, der einen Theil des prachtvollen Hauptgesimses der Hoffaçade ausmacht. Man muss den feinen Takt bewundern, mit welchem diese einfachere Form am Aussenbaue über den leichten Arkadenwänden gewählt ist. Ueber dem Gesimse erhebt sich noch ein Geschoss mit kurzen stämmigen ionischen Säulen auf Stylobaten, die durch eine Balustrade verbunden sind, und deren Form an der östlichen Hälfte ein kurzes korinthisches Pilasterchen bildet, während sie an der westlichen Seite einfacher ist.

Die lange Ausdehnung dieser Façade erhält eine Unterbrechung durch die theils als offne Altane, theils zugleich als geschlossne Erker durchgeführten polygonen Balkone. Sie entwickeln sich in mittelalterlicher Weise aus übereck gestellten Consolen mit tragenden Figürchen und reichgegliedertem Sockel. Sie haben an den Ecken Wasserspeier von phantastischer Form, an den Balustraden Reliefscenen aus der antiken Mythologie, an den Pfeilern graziöse Ornamente, aus Emblemen und Arabesken bestehend. Ausserdem sind die Pilaster des Hauptgeschosses in dem westlichen Bau ebenfalls reich ornamentirt, während sie in den übrigen Theilen glatt geblieben sind. Ferner zeigen die Balustraden des Hauptgeschosses die Namenszüge des Königs und seiner Gemahlin, sowie die Embleme beider, den gekrönten Salamander in Flammen für den König, die Lilien und den von einem Pfeil durchbohrten Schwan für die Königin. Fügen wir hinzu, dass die Nischen der Loggien in glänzendem Farbenschmuck mit Gold und Azur leuchten, so haben wir von der Pracht auch dieser immerhin einfacheren Theile eine annähernde Andeutung gegeben.

Was die Zeitstellung des Baues betrifft, so erhellt aus den Emblemen, dass seine verschiedenen Theile vor dem Tode der Königin Claude (1525) ausgeführt worden sind. Da von der Aussenseite die östlichen Theile offenbar jünger sind als die westlichen, und da beide später in Angriff genommen wurden als die Hoffaçade, so werden wir wohl berechtigt sein, den Anfang des Baues in den Beginn der Regierungszeit des Königs hinaufzurücken.

Im XVII Jahrhundert erfuhr das Schloss von Blois die beklagenswerthe Umgestaltung durch Gaston von Orleans, den

Bruder Ludwigs XIII, welcher von 1635—1660 durch Mansart den westlichen Flügel abreissen und mit dem pompösen, aber nüchternen Bau vertauschen liess, den man jetzt noch sieht. Die Revolution übte ihre Zerstörungslust auch an diesem Prachtbau, und es fehlte nicht viel, dass derselbe im Jahr 1793 mit so manchem andern bedeutenden Monument der Erde gleich gemacht worden wäre.[1] Später wurde das Schloss zur Kaserne herabgewürdigt, und erst seit 1841 erlebte es die treffliche Wiederherstellung durch F. Duban, in der man es jetzt bewundert.

§. 19.

Schloss Chambord.

Wenn man den Reichthum der Ideen, die Mannigfaltigkeit der Erfindungen dieser schöpferischen Zeit schätzen will, so muss man die ausserordentliche Verschiedenheit in Anlage und Ausführung der einzelnen Schlösser betrachten. Sprächen die dekorativen Formen nicht unzweideutig, so würde man kaum glauben, dass das phantastische Schloss von Chambord[2] zu derselben Zeit und für denselben Fürsten errichtet wurde, wie der edle Bau von Blois. Chambord liegt einige Meilen von Blois und der Loire entfernt in einer öden sandigen Gegend, deren Eindruck um so trübseliger ist, wenn man kaum die lachenden Ufer der Loire verlassen hat. Nur die Jagdlust Franz I gab Veranlassung, in dieser Einöde ein so grossartiges Schloss zu bauen. Das Schloss erhebt sich wie eine Fata Morgana, in einem jetzt verwilderten, von einer Mauer umzogenen waldigen Gehege von bedeutender Ausdehnung. Schon im frühen Mittelalter lag hier ein kleines Jagdschloss der Grafen von Blois, in dessen Nähe später die Mutter Franz I das Schloss Romorantain bewohnte. Der König, der eine innige Anhänglichkeit an die Stätten seiner Jugend bewahrte, begann um 1526 den Bau dieses mächtigen

[1] Von dem Geist, in welchem man damals die historischen Denkmäler betrachtete, giebt die «Voyage dans les départements de la France par le citoyen la Vallée» Zeugniss. Der gesinnungstüchtige citoyen sagt vom Schloss zu Blois: «Il fut l'ouvrage de vingt mains, et il semble que les rois se soient acharnés à qui le defigureroit le mieux. Tour-à-tour il épuisa le mauvais goût de Louis XII, de François I, de Henry II, de Charles IX, de Henry III, de Henry IV; et tous ces messieurs, de père en fils, par la sotte vanité de vouloir se mieux loger que leur père sont parvenus à n'en faire qu'un amas de pierres, sans choix et sans grâce, et que les stériles admirateurs des sottises royales trouvent superbe.» L. de la Saussaye, hist. du chât. de Blois. p. 351.

[2] Aufn. bei Du Cerceau, T. I, Berty, renaiss. T. II und Gailhabaud, Denkm. der Bauk. Bd. IV. Das Geschichtliche bei L. de la Saussaye, le château de Chambord, Lyon 1859 und dess. Verf. Blois et ses environs. p. 247 ff.

Schlosses. Die Construction ist riesenhaft gewaltig, alles aus grossen Quadern, der ganze Bau von Westen nach Osten ohne die Thürme gegen 400 Fuss breit bei 275 Fuss Tiefe. Es ist als ob die ganze Phantastik des Mittelalters noch einmal gegen den eindringenden neuen Geist sich erhoben und der Renaissance mit dieser kolossalen Schöpfung sich eigenwillig und kapriziös entgegengeworfen hätte: ein Versuch, der um so interessanter auftritt, als er sich mit den Detailformen der Renaissance vollzieht.

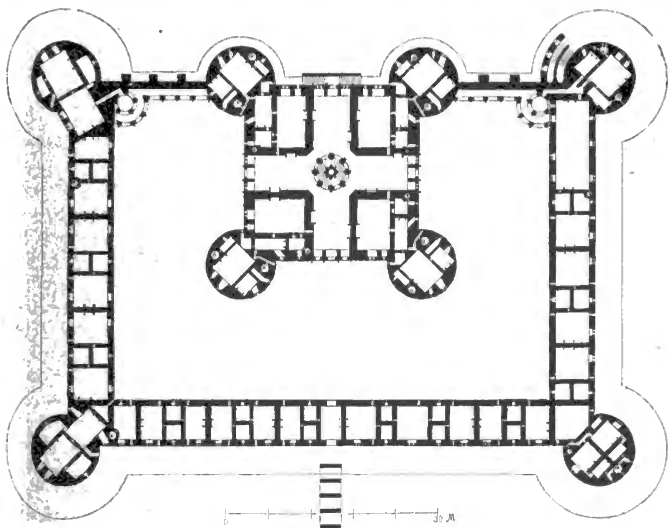
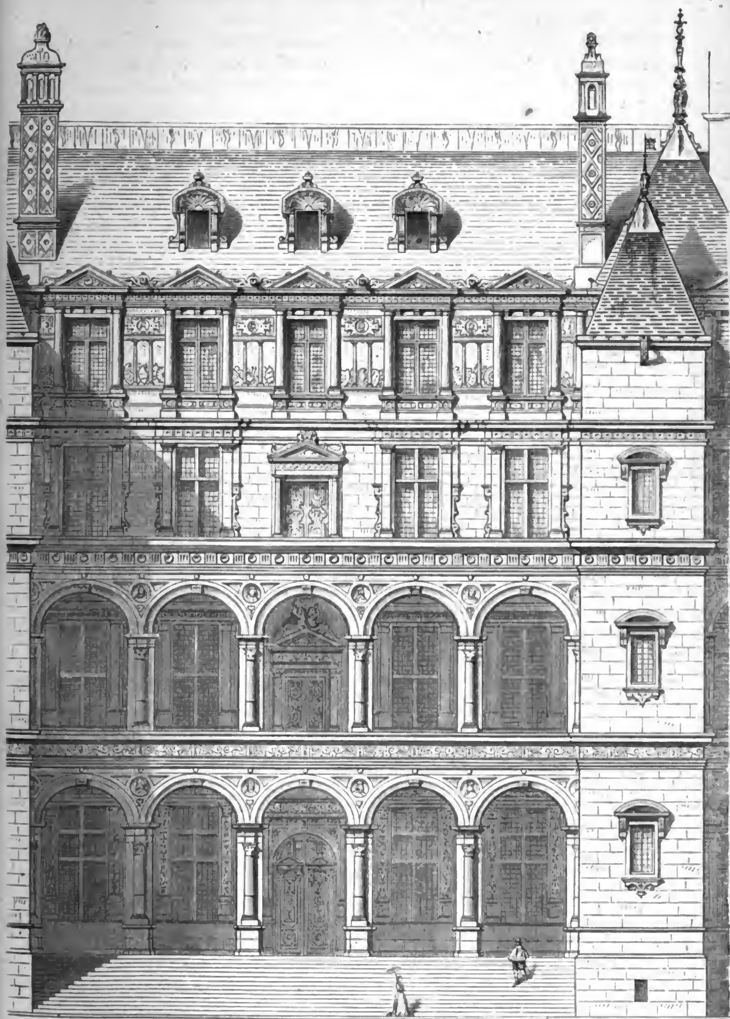


Fig. 13. Schloss Chambord. (Du Cerceau.)

Die Anlage des Ganzen (Fig. 13) geht so genau auf die Dispositionen mittelalterlicher Burgen ein, dass sie sogar den kolossalen, von den übrigen Gebäuden isolirten Hauptthurm, den Donjon aufnimmt; nur dass sie ihn für die modernen Lebensgewohnheiten umgestaltet und durch streng symmetrische, regelmässige Anlage des Ganzen dem neuen Geiste eine Concession macht. Das Gebäude bildet ein grosses Rechteck, welches von vier runden Thürmen von 40 Fuss Durchmessser flankirt wird. Jeder dieser Thürme zeigt im Innern eine andre Eintheilung, indem er im Wesentlichen aus einem oder zwei grossen Wohn-

zimmern mit Kabinet, Garderobe und besonderem Treppenaufgang besteht. Ebenso ist der vordere Flügel, zu dem eine Zugbrücke über den Graben führte, gleich den beiden Seitenflügeln in eine Anzahl von Wohnzimmern getheilt, von denen jedes mit einer Garderobe verbunden, vom Nebengemach aber abgeschlossen und mit eigenem Zugang versehen ist. Welchen Werth man in den Schlössern jener Zeit auf diese Anordnung des Innern legte, beweist bei Rabelais die Schilderung der Thelemiten-Abtei, bestätigt ausserdem die Mehrzahl der damals entstandenen Schlösser. Die drei oben betrachteten Flügel des Schlosses haben nur ein Erdgeschoss und schliessen über diesem mit einer Terrasse. Nur die nördliche, an den Hauptbau sich anschliessende Hälfte der beiden Seitenarme ist mit einem oberen Geschoss versehen. Die vierte Seite bildet in zwei Stockwerken über einem mit Arkaden versehenen Erdgeschoss die Verbindung mit dem Hauptbau. In den beiden äusseren Ecken ziehen diese Arkaden einen Halbkreis, der sich als offenes Gerüst um eine grosse Wendeltreppe emporbaut. Beide Wendeltreppen reichen bis zum Dachgeschoss, wo sie in einer Kuppel mit schlanker Laterne schliessen. Ihr Aeusseres ist in den drei unteren Geschossen mit Pilastern, im obersten Stockwerk mit schlanken Hermen bekleidet, die jedoch nicht vollendet, nur roh vorgehauen sind. Von diesen beiden Treppen ist nur die östliche, die zu den Wohnzimmern Franz I führte, aus der ersten Bauepoche, während die westliche aus der Zeit Heinrichs II stammt. An dieser, sowie an den Obergeschossen des anstossenden Flügels sind auch die Details bei weitem nicht so fein ausgeführt, vielmehr schwer und plump, mit roh angewandten Lilien-Emblemen und vorgeschobenen Säulen.

Der merkwürdigste Theil des Ganzen ist der in Form eines Donjon angelegte Mittelbau, ein Quadrat von 140 Fuss, flankirt mit vier runden Thürmen von ca. 62 Fuss Durchmesser. Im Centrum dieses Baues erhebt sich selbständig auf acht mächtigen Strebepfeilern die berühmte doppelte Wendeltreppe, so angelegt, dass die Hinauf- und die Hinabsteigenden einander nicht zu begegnen brauchen. Mit ihren durchbrochenen Strebebögen und der schlanken Laterne, auf deren Spitze eine kolossale Lilie sich erhebt, ragt sie in bedeutender Höhe über den Dächern der umgebenden Theile und der Thürme in die Luft, mit dem trefflichen weissen Kalkstein sich scharf vom blauen Himmel absetzend. Um diese Haupttreppe legt sich in Form eines griechischen Kreuzes ein grosser Saal, oder vielmehr vier Säle, in jedem Geschoss sich wiederholend, jeder mit zwei Kaminen, die verständiger Weise nicht einander gegenüber angebracht sind, um die Communication zu erleichtern. Diese Säle sind mit gewaltigen Tonnengewölben in mächtiger Steinconstruction über-



Zu S. 70. Fig 16. Schloss Madrid. Mittelstück der Façade. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)

deckt, in deren Cassetten man in vielfachen Variationen den Salamander und den Namenszug des Königs sieht. Im Verhältniss zur Breite der Säle sind die im Korbbogen ausgeführten Gewölbe etwas gedrückt, doch mag grade dadurch für die Bewohner ein behaglicher Eindruck erzielt worden sein.

Die vier zwischen den Kreuzarmen liegenden Ecken des Mittelbaues sowie die anstossenden Thürme sind wieder zu einzelnen Wohnräumen, deren jeder aus einem grösseren Hauptgemach, Kabinet und Garderobe besteht, eingetheilt. Der Hauptraum in dem südwestlichen Thurm ist die Schlosskapelle. Alle diese Wohnräume haben ihre eigenen Aufgänge in kleinen Wendeltreppen, stehen aber unmittelbar mit dem grossen gemeinschaftlichen Saal in Verbindung, der seinerseits wieder durch die Haupttreppe allgemein zugänglich ist und durch Seitengalerieen, die an den Thürmen hingeführt sind, mit den beiden äusseren Flügelbauten zusammenhängt. Eine grössere Kapelle ist in dem äusseren Thurme der nordwestlichen Ecke angebracht. Diess in kurzen Zügen die Eintheilung des Schlosses, der man das Zeugniss nicht wird versagen können, dass sie den Lebensbedürfnissen ihrer Zeit trefflich entsprach, obwohl sie dieselben wunderlich genug in die Formen einer vergangenen Kulturepoche einzwängte.

Was nun die künstlerische Behandlung betrifft, so besteht dieselbe fast noch ausschliesslicher als zu Blois aus antikisirenden Elementen. Die Haupttheile des Gebäudes zeigen drei Geschosse, belebt durch Fenster mit einfachen oder doppelten Kreuzstäben. Sämmtliche Fenster haben graden Sturz, mit Ausnahme der drei Rundbogenfenster, die den Mittelsaal im oberen Geschoss erleuchten. Die Gliederung der Wände wird in allen drei Geschossen durch ein System vertikal verbundener Pilaster und horizontaler Gesimsbänder gebildet. Obwohl nun an ihren Kapitälen sich die mannigfaltigste Erfindung und die delikateste Behandlung des Reliefs geltend macht, so vermag doch alles dieses die starre Monotonie dieser Gliederung, die an dem ganzen Bau in ödem Einerlei sich hinzieht, nicht genügend zu beleben. Selbst das reiche Kranzgesims, das die Hauptmotive des schönen Gesimses von Blois, Consolen und Rundbogenfries, nur freilich in nicht so organischer Verbindung, wiederholt und eine etwas zu zierliche Balustrade hinzufügt, ist nicht im Stande, jenen Eindruck aufzuheben.

Aber die Monotonie wird noch viel empfindlicher durch den überschwänglichen Reichthum, mit welchem die hohen Dächer des Mittelbaues und der Thürme mit ihren Laternen, mit den in lauter Variationen sich erschöpfenden Dachfenstern und ihren hohen Giebelkrönungen, den kolossalen, ebenfalls in den verschie-

densten Formen durchgeführten Kaminen und endlich der Haupttreppe mit ihrer phantastischen, alles überragenden Laterne überladen sind. Das Auge wird wie bei den complicirtesten gothischen

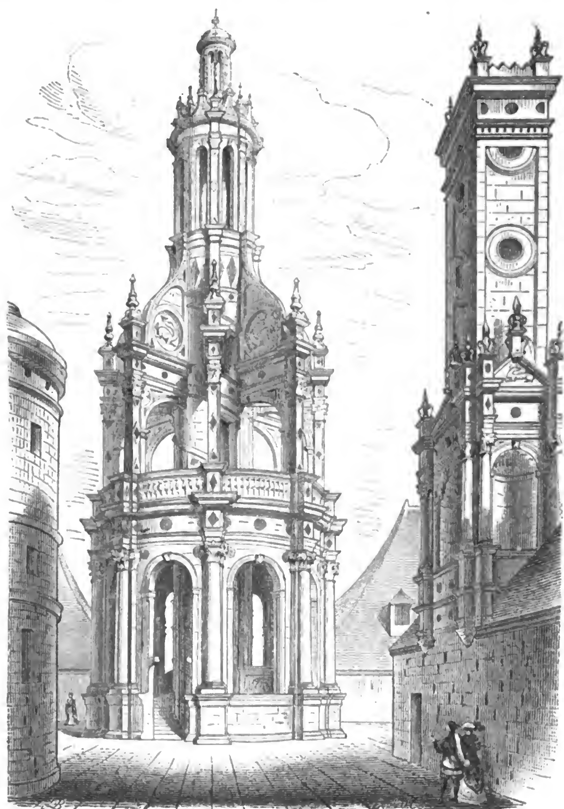


Fig. 14. Chambord. Laterne. (Baldinger.)

Bauten durch diese Ueberschwänglichkeit vollständig verwirrt, und der unbefangene Beschauer muss sich gestehen, dass eine Architektur, welche die Hauptheile der Construction öder Nüchternheit Preis giebt, um die untergeordneten Partieen aufs Un-

gebührlichste hervorzuheben, der Schönheit wie der Wahrheit den Rücken kehrt. Wunderlich genug ist noch ein anderes dekoratives Element ausschliesslich an den Pilastern und Gesimsen der Dacherker, sowie den Kaminen und dem Treppenthurm verwendet: die zahlreich in die Flächen eingelassenen Trapeze, Kreise, Halbkreise und Dreiecke von dunklen Schieferplatten, die den Reichthum dieser Theile noch schreiender machen. Bekanntlich ist diess eine Dekoration, der sich nur die venezianische und die von ihr abhängige oberitalienische Kunst bedient.

Wir haben es offenbar mit dem Werke eines Architekten zu thun, der, aus der einheimischen Schule hervorgegangen, den Beweis liefern wollte, dass er des neuen Styles vollkommen Herr sei und zugleich im Stande, ihm den phantastischen Reiz der mittelalterlichen Architektur abzuringen. Dieser Künstler war, wie neuere Untersuchungen dargethan, *Pierre Nepveu*, genannt *Trinqueau*, der ausdrücklich als Meister der Arbeiten am Schloss Chambord bezeichnet wird. [1] Chambord ist übrigens niemals ganz vollendet worden. Auf einige später ausgeführte Theile wiesen wir bereits hin. Das Erdgeschoss zeigt überall die feinen Formen der Zeit Franz I, ebenso der ganze Hauptbau und der vom König selbst bewohnte nordöstliche Flügel. Die oberen Geschosse des nordwestlichen Flügels dagegen beweisen durch ihre plumperen Formen und die rohere Ausführung eine spätere Zeit. Ausser Heinrich II hat namentlich Ludwig XIV durch Mansart den Bau weiter führen lassen. In der Revolution wurde das Schloss mit so vielen andern vollständig verwüstet. Nicht bloss das prachtvolle Mobiliar wurde zerstört oder vertrödelt, sondern die reichen Kamineinfassungen herabgeschlagen und herausgebrochen, ja selbst die kostbaren Tapeten von Arras verbrannt, um die Gold- und Silberfädchen daraus zu gewinnen. Jetzt ist im Innern keine Spur mehr von der alten Pracht; nur die Gewölbe des grossen Saales und einzelner Zimmer, in gedrücktem Bogen, aber in solidester Construction ausgeführt, zeigen in ihren Cassetten Reliefs von ausgezeichneter Feinheit. Die grosse Kapelle in dem äusseren Thurme ist ernst und einfach in zwei Geschossen mit Wandsäulen dekorirt.

§. 20.

Schloss Madrid oder Boulogne.

Einen grösseren Gegensatz innerhalb derselben Zeit wird man kaum finden als ihn das Schloss Madrid im Vergleich mit

[1] L. de la Saussaye, a. a. O. p. 260: «Pierre Nepveu dit Trinqueau, maistre de l'oeuvre de maçonnerie du bastiment du Chastel de Chambord.»

Chambord bietet. Franz I liess es in der Nähe von Paris mitten im Bois de Boulogne seit 1528 etwa errichten.[1] Es erhielt allgemein den Namen Madrid, nicht wie man wohl gemeint hat, in Erinnerung an die Gefangenschaft des Königs oder gar in Nachahmung eines in der Hauptstadt Spaniens befindlichen Schlosses; mehr Wahrscheinlichkeit hat die Ansicht, dass dieser Beiname durch den Spott der Hofleute entstanden sei, wenn der König sich mit wenigen intimen Gefährten dem Hofe entzog, um in dem Schloss des Boulogner Gehölzes seiner Musse zu leben. Von diesem Prachtbau, der mit dem feinsten Kunstsinn angelegt und ausgestattet war, ist kein Stein auf dem andern geblieben. Die Revolutionszeit hat ihn dem Erdboden gleich gemacht. Nur den Aufnahmen Du Cerceau's verdanken wir eine genauere Kenntniss desselben.

Das Schloss Madrid[2] war das was die Franzosen ein Manoir (manerium) nennen, d h. ein kleineres, ohne Thürme und Donjon errichtetes ländliches Wohnhaus, dem in der Regel auch der Hof fehlt. Ganz so verhielt es sich mit diesem Schloss (Fig. 15). Es bildete ein Rechteck von 250 Fuss Breite bei 95 Fuss Tiefe. Auf den vier Ecken erhoben sich vortretende quadratische Pavillons; zwei viereckige Treppenthürme theilten die beiden langen Façaden in drei gleiche Theile, während an den schmalen Seiten sich in der Mitte ein runder Treppenthurm erhob. Zwischen diesen Treppenthürmen und den Pavillons sind auf Pfeilern mit vorgelegten Halbsäulen in den beiden Hauptgeschossen Arkaden herumgeführt, genügend geräumig, um eine leichte Communication zu gestatten, aber nicht so tief, um den grossen mit doppelten Kreuzstäben versehenen Fenstern das Licht zu verkümmern. Der mittlere Theil der beiden Hauptfaçaden hat dagegen in ganzer Breite eine Treppe A, welche zu einem weit zurückspringenden Bogengang von beträchtlicher Tiefe (12 Fuss) führt. Diese stattlichen Hallen bilden den Zugang zu dem grossen Saal, der mit seiner Länge von ca. 65 Fuss und seiner Breite von 28 Fuss den ganzen mittleren Theil der Anlage einnimmt. Dieser Saal wiederholt sich mit seinen Arkaden im oberen Hauptgeschoss. Es folgt dann ein kleineres Geschoss, dessen Gemächer durch die auf den untern Arkaden ruhende Terrasse mit einander verbunden sind; endlich ein viertes Stockwerk, welches gleich dem vorigen von mässiger Höhe ist und, wie jenes, Gastzimmer enthielt. Ausserdem war ein niedriges Erdgeschoss, halb unterirdisch, mit mächtigen Gewölben angebracht, das die Küchen

[1] In dem königlichen Erlass vom 28 Juli 1528 wird ausser Fontainebleau auch das Schloss von Boulogne unter den auszuführenden Bauten genannt. De Laborde, la renaiss. T. I, p. 337. — [2] Aufn. bei Du Cerceau, T. I; vgl. dazu Viollet-le-Duc, Entretiens I, p. 353 ff.

und sonstige Haushaltungs- und Diensträume umschloss. Mit richtigem Verständniss hatte der Architekt das Gebäude so orientirt, dass die Hauptfronten nicht genau nach Norden und Süden gerichtet waren; der Saal und die meisten andern Räume hatten dadurch im Sommer erfrischende Kühle und in der kälteren Jahreszeit möglichst viel Sonne.

Die Anordnung des Innern war, den Sitten der Zeit entsprechend, von ausgesuchter Zweckmässigkeit. Der grosse Saal B, von zwei prächtigen Kaminen erwärmt, hatte an der einen Schmalseite einen kleineren Saal B', der dem König diente, wenn er sich von der Gesellschaft zurückziehen wollte. In diesem Saal erhob

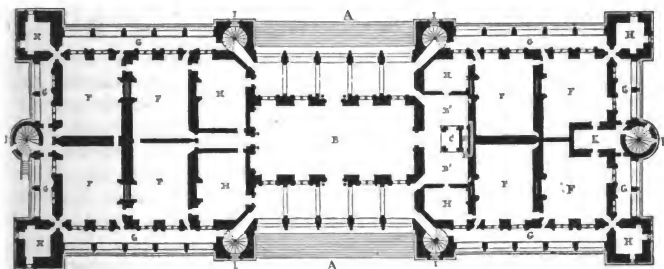


Fig. 15. Schloss Madrid. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)

sich bei C ein mächtiger Kamin, hinter welchem ein Gang D und in der Mauer eine Treppe E angebracht war, auf welcher man ungesehen zu einem über diesem Theil liegenden kapellenartigen Raum gelangen konnte. Diese beiden Räume zusammengenommen hatten die Höhe des Hauptsaales, die gegen 22 Fuss betrug. Ausserdem stand dieser Nebensaal durch besondere Eingänge mit den äusseren Arkaden in Verbindung. Die übrigen Theile der beiden Hauptgeschosse waren zu gesonderten Wohnungen bestimmt. Man findet in jedem Flügel vier grosse Zimmer F mit Kaminen, jedes mit einer Garderobe H verbunden, die zum Theil in den Eckpavillons angebracht und in sinnreicher Weise untereinander und mit den Portiken verbunden sind. Jedes dieser Wohngemächer konnte von dem andern abgesondert werden; jedes stand in unmittelbarer Verbindung mit den Portiken G und den Treppenthürmen I, sowie mit dem Hauptsaal, so dass die Bewohner ohne beobachtet zu werden aus- und eingehen konnten.

Die Verbindung der Räume war also so angenehm und bequem wie möglich; der Architekt hielt dabei zwar für den Mittelbau die Axen der Fenster und Arkaden übereinstimmend, band sich aber für die Flügel nicht streng an solche Vorschrift. Dagegen legte er die Thüren der Gemächer überall dicht bei den Fenstern an, so dass er möglichst viel ununterbrochene Wandflächen erhielt. Endlich ist noch zu bemerken, dass auch in den offnen Portiken durch die vorspringenden Treppenthürme und Pavillons die Zugluft möglichst abgeschnitten war. Man darf dieses Schloss also wohl als Muster eines fürstlichen Landsitzes jener Zeit bezeichnen.

Der Aufbau des Ganzen, von dem wir in Figur 16 den mittleren Theil geben, zeigte eine Verbindung zwischen italienischer und französischer Auffassung, die hier ebenso gelungen, wie in Chambord missglückt war. Die hohen Dächer, die jeden Haupttheil bedeckten, die kuppelartigen Krönungen der Wendeltreppen, die Mansardenfenster und die gewaltigen Kamine gehörten der nationalen Ueberlieferung an, aber sie waren auf das Maass des Nothwendigen zurückgeführt, nicht Gegenstand einer phantastischen Liebhaberei geworden. Auch die Fenster mit ihren steinernen Kreuzstäben und die Construction der Wölbungen gehörten der heimischen Bauweise an: alles Uebrige dagegen war der italienischen Renaissance mit freiem Verständniss nachgebildet. Diess gilt von den Arkaden mit ihren eleganten Pfeilern und Säulen, ihren reich profilirten und cassettirten Bögen und ihren Medaillonfüllungen, von den elegant dekorirten Friesen und der mannigfaltigen Umrahmung der Fenster, durch welche jedes Stockwerk seinen besondern Charakter erhält, endlich von der Krönung der Thüren, die mehrfach einen Giebel mit ruhenden Figuren zeigen. Den glänzendsten Schmuck empfing der Bau durch die reiche Anwendung farbig glasirter Terrakotten, für welche *Girolamo della Robbia* ausdrücklich von Florenz berufen wurde.[1] An den Friesen der Hauptgeschosse und den Medaillons der Arkaden, ebenso an den Deckencassetten der Portiken, sowie an den Fussböden war dieser glänzende Schmuck verwendet. Du Cerceau giebt einige Beispiele der Cassettenplatten, die durch Schönheit der Zeichnung und Reichthum der Erfindung bewunderswürdig sind. Wenn indess der gelehrte Viollet-le-Duc[2] die Behauptung ausspricht, dass diese Anwendung glasirter Terrakotten am Aeussern von Gebäuden eine neue, Franz I zu verdankende Erfindung sei, so vergisst er unter

[1] Vasari, V. di Luca della Robbia T. III, p. 72: «Girolamo ..... fu condotto in Francia; dove fece molte opere per lo re Francesco a Madri, luogo non molto lontano da Parigi; e particolarmente un palazzo, con molte figure ed altri ornamenti» etc. — [2] Entretiens T. I, p. 354.

anderem die Façaden der Innocenti zu Florenz, des Hospitals zu Pistoja, vor Allem des Oratoriums S. Bernardino zu Perugia.

Es ist auch bei diesem Bau lebhaft darüber gestritten worden, ob er von einem italienischen oder einem einheimischen Baumeister herrühre. Dank neueren Untersuchungen wissen wir, dass es ein Franzose war, *Pierre Gadier*, welcher den Bau entworfen und ausgeführt hat. Mit Unrecht will der Graf de Laborde den wackeren »maître maçon« zu einem blossen technischen Bauführer herabsetzen, indem er sagt: »Gérôme de la Robbia était l'artiste créateur, l'homme de génie et de goût, Pierre Gadier, ouvrier soumis, mais en réalité le véritable constructeur.« Diese Hypothese schwebt vollständig in der Luft; selbst Vasari weiss nur von Terrakotten und Stukkaturen, mit welchen della Robbia das Gebäude geschmückt habe. Von diesen Arbeiten, die grösstentheils das Innere angingen, giebt Du Cerceau reichliche Beispiele. Er hat die beiden Kamine des Hauptsaales mit der zwischen ihnen liegenden Thür, den grossen Prachtkamin des Nebensaales und ausserdem noch mehrere Kamine der verschiedenen Zimmer dargestellt. An diesen fällt nicht bloss der Reichthum der Dekoration, die verschwenderische Anwendung von Sculptur und Malerei, die Mannigfaltigkeit der Anordnungen auf, sondern mehr noch eine bedenklich hervortretende Vorliebe für schwülstige, ja gradezu barocke Formen. Namentlich sind hermenartige Karyatiden in zum Theil höchst unschönen Formen zur Anwendung gekommen. Da indess die innere Ausstattung erst nach Franz I Tode durch Philibert de l'Orme und später durch Primaticcio zur Vollendung kam, so müssen wir einen Theil dieser Werke dieser spätern Zeit zurechnen. Wir wollen nur noch anmerken, dass die reicheren Kamine eine grosse Nische mit einem Postament, das für eine Statue bestimmt war, über sich haben, andere dagegen ein offenbar für Malerei bestimmtes Bildfeld. An einem Kamine ist dasselbe mit einem Gemälde der Entführung der Europa geschmückt.

Pierre Gadier starb 1531; ihm folgte *Gratien François* und sein Sohn *Jean*, sämmtlich also Franzosen. Auch de l'Orme verwendete einen einheimischen Fayencekünstler aus den berühmten Werkstätten von Limoges, Pierre Courtois. Erst Primaticcio liess wieder della Robbia kommen. Jedenfalls hat kein anderes Gebäude in so hohem Grade eine Anschauung von dem intimen Leben seines kunstsinnigen fürstlichen Erbauers gegeben wie dieses.

§. 21.

Das Schloss von Fontainebleau.

Am fühlbarsten tritt der Einfluss und die Mitwirkung italienischer Künstler bei dem Schloss hervor, welches man als eins

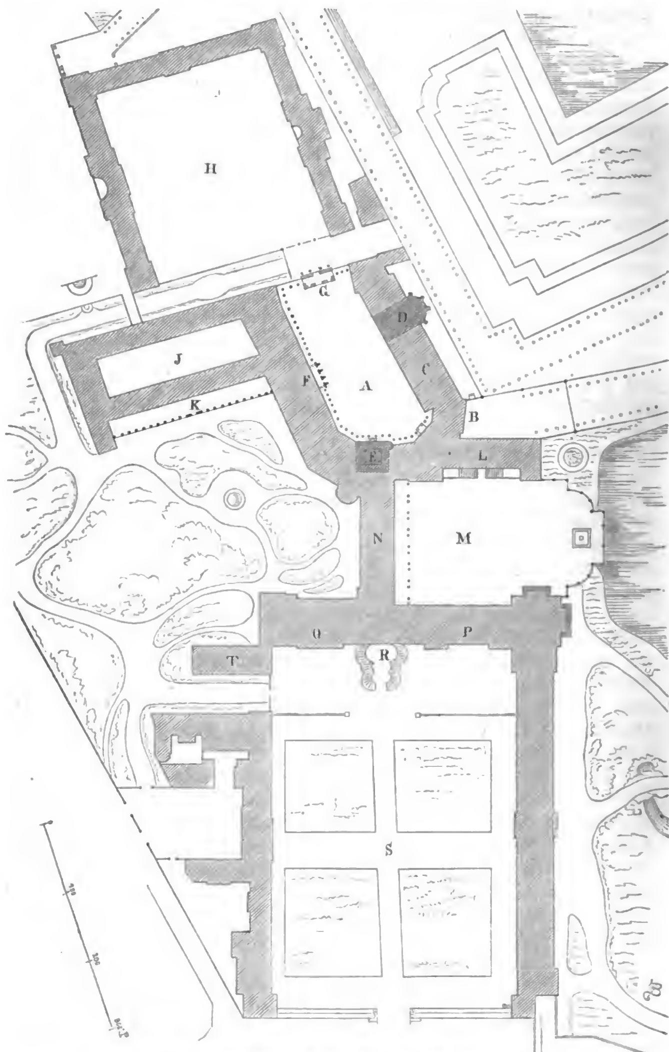
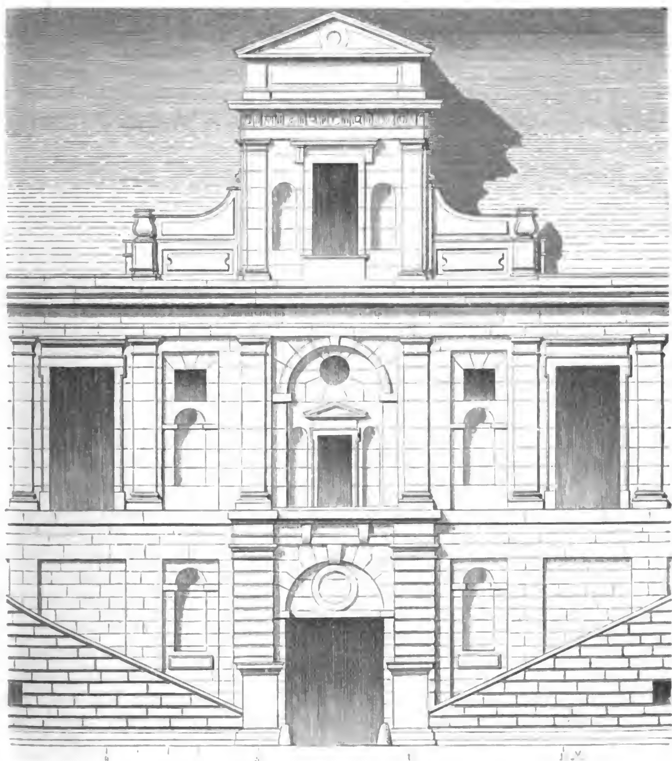


Fig. 17. Gesammtplan des Schlosses Fontainebleau. (Pfnor.)



Zu S. 78. Fig. 20. Fontainebleau. Theaterfaçade (Pfnor.)

der bedeutendsten Hauptwerke dieser Epoche, als die Lieblingsschöpfung Franz I betrachten kann. Fontainebleau[1] war schon im XII Jahrhundert ein königliches Schloss, welches den Jagden in dem benachbarten grossen Walde, noch jetzt einem der schönsten Frankreichs, seine Entstehung verdankte. Ludwig VII liess 1160 eine Kapelle zu Ehren der Maria und des heiligen Saturnin dort erbauen. Ludwig der Heilige gründete eine zweite Kapelle der heiligen Dreifaltigkeit und ein Spital dicht bei seinem Palast, zu dessen Dienst er im Jahre 1259 Mathuriner-Mönche berief. Frühzeitig wurde zugleich Fontainebleau der Sitz der königlichen Bibliothek, welche später der Grundstock der grossen Bibliothek von Paris wurde. Aber erst Franz I schuf das mittelalterliche Schloss zu einem königlichen Palaste um, der an Ausdehnung wie an Pracht der Ausstattung seines Gleichen suchte. Wenn man die Anlage dieses ungeheuren Baues, dessen Längenausdehnung gegen 450 Meter misst, prüft (Fig. 17), so sieht man aus seiner Unregelmässigkeit, dass der sogenannte ovale Hof A die ältesten Theile umfasst. Dieser Hof ist links mit einer Doppelreihe von Zimmern umgeben, während die rechte Seite hauptsächlich durch eine Doppelkapelle D mit polygonem Schluss (St. Saturnin) und einem galerieartigen Saale C, der sogenannten »Galerie Heinrichs II« eingefasst wird. Den Abschluss bildete zu Du Cerceau's Zeit gleich neben der Kapelle ein ovaler Saal (J in Fig. 21), von welchem man mittelst einer Zugbrücke über den damals noch vorhandenen Wassergraben in diejenigen Gebäude, H, gelangte, welche später unter Heinrich IV auf drei einen fast quadratischen Hof von 85 zu 77 Meter umgebende Flügel erweitert wurden. Heinrich IV verlängerte auch den ovalen Hof, indem er neben der Kapelle und ebenso an der gegenüberliegenden Seite ihn nach Osten weiter führte. Eine andre Vergrösserung, die ebenfalls dieser späteren Zeit angehört, besteht aus der Gebäudegruppe J, welche links von dem ovalen Hof sich um die »Cour des Princes« herumzieht und deren vorderer Flügel die 90 Meter lange »Galerie der Diana«, K, enthält. Kehren wir zum ovalen Hof als dem Centrum der Anlage zurück, so finden wir dort in der Mitte der vorderen Schmalseite einen viereckigen Thurm E, den alten Donjon, dessen Mauern wie die der anstossenden Theile von der früheren mittelalterlichen Anlage beibehalten wurden. Vor diese ältern Theile des Hofes legt sich im Erdgeschoss eine offne Arkade auf Säulen, die durch Architrave verbunden werden. Ueber ihnen bildet sich im oberen Geschoss eine Terrasse zur Verbindung der Räume. An dem ehemaligen Eingang in die nördlichen Gemächer wird diese Ar-

[1] Aufn. bei Du Cerceau, Tom. II und in Pfnor, Monogr. de Fontainebleau. Fol. 2 Vols. Prachtwerk mit Text von Champollion-Figeac.

kade durch einen auf Pfeilern mit Halbsäulen ruhenden loggienartigen Vorbau F in zwei Geschossen unterbrochen. Seine Bögen (Fig. 18), zum Theil halbrund, zum Theil in gedrückter Korbhenkelform, zeigen wie die übrigen Theile, ein ziemliches Verständniss und dabei doch eine freie Nachbildung der antiken Bauweise.

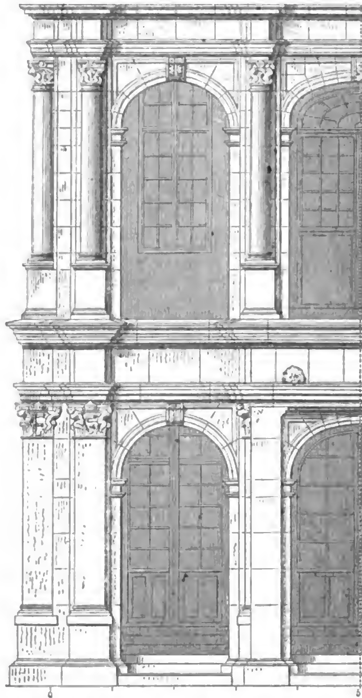


Fig. 18. Schloss von Fontainebleau. Aus dem ovalen Hof. (Nach Pfnor.)

War in diesen Theilen durch Beibehaltung der alten Anlage die Unregelmässigkeit des Grundrisses bedingt, so beweist die Regelmässigkeit aller übrigen Theile, dass sie von Grund aus neu erbaut wurden. Zunächst wurde an die älteren Theile, namentlich jenen viereckigen Thurm des Mittelalters, der Längenaxe des Ganzen entsprechend, ein weiterer Flügel N gelegt, der nach Norden eine Reihe von Zimmern, nach Süden die 58 Meter

lange »Galerie Franz I« enthält. Am Ende derselben legt in rechtem Winkel ein Querbau aus zwei Flügeln sich vor, der links die ganz neu erbaute Dreifaltigkeitskapelle O, daran anstossend mehrere Wohngemächer und einen Saal zum Ballspiel T enthält, rechts stattlich angelegte Wohnräume P, die Pius VII bei seiner Gefangenschaft als Quartier angewiesen waren. Vor die Mitte dieses 132 Meter langen Querbaues legt sich die berühmte hufeisenförmige Rampentreppe R.

Diesem westlichen Flügel entsprechend wurde am entgegengesetzten Ende der Galerie Franz I ein dritter Flügel L mit doppelter Freitreppe aufgeführt, der das Theater enthielt. Der südliche Seitenhof M, der auf diese Weise entstanden war, wird »Cour des Fontaines« genannt, weil am Schluss seiner Längenaxe als prächtiger Augenpunkt für die Galerie Franz I sich eine Fontaine und das Bassin eines grossen Weihers befindet. Aber mit dieser gewaltigen Ausdehnung, die bereits vier Höfe umfasst, war der Bau noch nicht abgeschlossen. Schon Franz I fügte einen fünften Hof S hinzu, den »Hof des weissen Pferdes«, so genannt, weil seine Mitte lange Zeit durch das Gypsmodell des Pferdes von der Reiterstatue Marc Aurels eingenommen wurde. Er ist der grösste von allen, 165 Meter tief und 110 Meter breit, rings umgeben von niedrigen Flügeln, die aus einem Parterre und einem Dachgeschoss bestehen, zu welchem jedoch an der Südseite noch ein oberes Stockwerk kommt. In der Mitte und auf den Ecken dieser Flügel erheben sich, die Einförmigkeit zu unterbrechen, Pavillons mit hohen Dächern. Fügen wir hinzu, dass ausgedehnte Blumenparterres, Parkanlagen mit prächtigen Baumalleen, Teichen und Springbrunnen das Ganze schon damals umgaben, so ist eine annähernde Vorstellung von der Ausdehnung dieser grossartigen Residenz gegeben. Karl IX zog einen tiefen Wassergraben aus Anlass der Bürgerkriege um die Haupttheile des Schlosses, der den äussern Hof von dem Hauptbau trennte, so dass man mittelst einer Zugbrücke ehemals zu der Haupttreppe gelangte. Du Cerceau zeichnet diesen Graben, der indess später ausgefüllt worden ist.

Vergleicht man nun unbefangen diesen berühmten Bau mit den anderen Schlössern Franz I, so wird man gestehen müssen, dass er dem Rufe, dessen er seit alter Zeit geniesst. keineswegs entspricht. Mehr in die Länge und Breite sich ausdehnend, als nach der Höhe entwickelt, bietet er dem Auge nirgends einen mächtigen Totaleindruck. Er ist nicht so phantastisch wie Chambord, sondern grenzt eher an eine gewisse Nüchternheit; er hat nicht den graziösen Reiz der plastischen Details von Blois noch der malerischen von Madrid, vielmehr neigt seine Formbehandlung zur Trockenheit. Alle Theile des Baues mit Ausnahme weniger Pavillons haben über dem Erdgeschoss nur ein Stock-

werk, und selbst die in Frankreich so beliebten Dachgeschosse sind hier nicht durchgängig zur Anwendung gebracht; wo sie aber vorkommen, zeigen ihre Fenster eine strengere mehr antikisirende Umrahmung mit Pilastern und graden oder gebogenen Giebeln, weit entfernt von der phantasievollen Mannigfaltigkeit zu Blois und Chambord. Mit einem Wort: das üppige Spiel der Frührenaissance ist zu Ende, mit Fontainebleau beginnt das Ueberwiegen des italienischen Einflusses. Damit hängt es zusammen, dass die Treppen hier meist nicht mehr als Wendelstiegen in vorspringenden Thürmen, sondern im Innern des Baues angebracht sind.

Am meisten von der frischen Anmuth der früheren Zeit hat sich in den Säulengängen des ovalen Hofes eingefunden. Besonders die Kapitäle variiren in reizenden Erfindungen; hockende Kinder bilden die Ecken, während die Flächen vom Namenszug Franz I, von gekrönten Salamandern, Fruchtschnüren oder elegantem Akanthusblatt gefüllt werden. (Vgl. die Abbildung auf S. 28.) Auch die Kapitäle der Pilaster am grossen Thurm und an den Dachfenstern zeigen mannigfaltige Erfindung. Dieselbe Behandlung wiederholt sich am sogenannten »Pavillon der Maintenon« B, bei welchem übrigens zum ersten Mal je zwei Stockwerke äusserlich durch grosse Pilasterstellungen als eines dargestellt sind. Unschön genug schneiden dabei die Giebelkrönungen des untern Fensters in die Brüstungen des oberen hinein. Die sogenannte »porte dorée« dieses Pavillons, zu Franz I Zeit das Hauptportal des Schlosses, öffnet sich nach aussen mit einem korbförmigen Bogen und hat in ihrem Tympanon ein Relief, den Salamander in einem Medaillon, umfasst von Fruchtschnüren, auf beiden Seiten von weiblichen Genien begleitet. Zu den tüchtigsten Partieen gehört die südliche Façade des ovalen Hofes, welche zwischen der Kapelle St. Saturnin und einer in der Façade maskirten Wendelstiege in beiden Stockwerken eine Galerie, unten für die Garden, oben als Ballsaal bestimmt, enthält, die sich mit kolossalen Fenstern von 12 Fuss Breite zwischen Pilastern nach aussen öffnet (Fig. 19). Im obern Geschoss ist der Zwischenraum der Bögen in etwas lockerer Composition durch Medaillons mit Emblemen Franz I ausgefüllt. Zu der Treppe, die in einem Pavillon angebracht ist, führt ein doppeltes Portal, niedrig mit Pilastern eingefasst und — eins der frühesten Beispiele dieser Art — mit einem antiken Giebel bekrönt, dessen Wirkung gleichwohl durch den wunderlichen mittleren Aufsatz und die grossen Figuren auf den Ecken in Frage gestellt wird. Dass diese Façade von keinem klassisch geschulten italienischen Architekten, sondern von einem französischen Maurermeister, der die Antike nur von Hörensagen kannte, herrührt, ist unzweifelhaft.

Dieser Styl vereinfacht sich noch um ein Wesentliches an

den Façaden des Hofes der Fontaine. Die Hauptfaçade desselben, welche die Galerie Franz I enthält, hat ein Erdgeschoss von

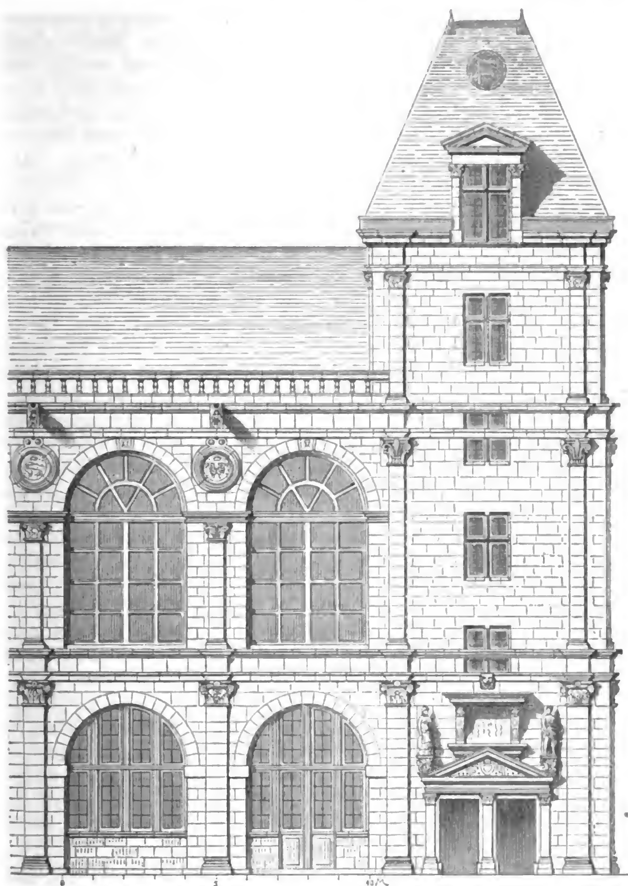


Fig. 19. Schloss zu Fontainebleau. Theil der Südfaçade des ovalen Hofes. (Pfnor.)

kräftigen Rusticapfeilern, je zwei enger gestellt und durch eine nischenartige Oeffnung verbunden, die einzelnen Systeme aber unter einander durch einfache Arkaden verknüpft, wodurch eine

lebendige Abwechselung erzielt wird. Diese Halle wurde indess erst unter Heinrich IV dem Baue aus Franz I Zeit vorgelegt. Originell ist nun, dass über den Arkaden die obere Wand eine geschlossene Fläche zeigt, während über den Nischen grosse rechtwinklige Fenster die durch Pilaster gegliederte Mauer durchbrechen. Die östliche Façade desselben Hofs, vor welcher sich die Doppeltreppen zum Theater hinaufziehen, zeigt eine Architektur von einer ähnlichen schlichten Derbheit, im Erdgeschoss Rustica, im oberen Stockwerk dorische Pilaster zwischen einfachen Fenstern, an deren Stelle am Mittelbau Nischen treten. Auch die Dachfenster, in der Mitte zu einem dominirenden Giebelbau ausgebildet, beweisen eine bezeichnende Vereinfachung des Styls. (Fig. 20.) Eine andre Galerie, von ihren berühmten durch Primaticcio ausgeführten Gemälden die »Galerie des Ulysses« genannt, wurde später unter Ludwig XV zerstört.

Konnte demnach das Aeussere von Fontainebleau sich an Feinheit und Reichthum der Durchbildung mit den übrigen Schlössern Franz I nicht messen, so war dagegen aller Nachdruck auf die Ausschmückung des Innern gelegt. Für solche Dekorationen hatte sich in Italien ein Styl gebildet, der besonders durch Giulio Romano zur üppigsten Entfaltung gekommen war. Er verband die reichste Anwendung von Gemälden an Decken und Wänden mit Stukkaturen, welche jede Art plastischer Schöpfungen vom Relief bis zur Freisculptur häufte, damit ausserdem Holzbekleidungen in reichem Schnitzwerk und glänzenden Schmuck von Farben und Vergoldung verband. Aber diese Dekoration artete bald zu einem Schwulst und einer Ueberladung aus, von welcher die Galerie Franz I ein auffallendes Beispiel bietet. In diesem Gewirr von Einzelheiten, die einander zu überschreien suchen, diesen Bildern, die nicht bloss von reichgeschnitzten Rahmen, sondern auch von Fruchtschnüren, von wunderlichem Cartouchenwerk mit spielenden Genien, athletischen Männergestalten und üppigen Frauen, von Hermen und Karyatiden, Panisken, Engelköpfen, Masken, kurz allen Ausgeburten der antiken und christlichen Mythologie umspielt werden, verliert das Auge jeden Halt und irrt rathlos, ohne einen Ruhepunkt zu finden, vom einen zum andern. Nur die holzgeschnitzten Plafonds zeichnen sich durch gute Eintheiluug und edlen Styl der Ornamente vortheilhaft aus. Gewiss ist nie ein Palast mit grösserem Aufwand von künstlerischen Mitteln errichtet worden, und die Gesammterscheinung dieser ausgedehnten, aber ziemlich niedrigen und schmalen Galerieen, die unter Louis Philipp und dem neuen Kaiserreich mit allem Aufwand wieder hergestellt sind, ist von unvergleichlichem Effect; wenn aber Franz I die besten Kräfte seiner Zeit heranzuziehen suchte, so war es nur sein Unglück, nicht seine Schuld, dass diese bereits den vollen Verfall der italienischen Kunst mit sich brachten.

Man hat viel darüber gestritten, ob die von diesem König errichteten Theile des Schlosses von französischen oder italienischen Architekten herrühren. Das ausführliche Dekret vom 28 April 1528, in welchem der König die neu zu errichtenden Bauten anordnet, nennt keinen Künstlernamen; doch wissen wir, dass in demselben Jahre *Serlio* berufen wurde, und ihm hat man daher ohne Weiteres die Bauten des ovalen Hofes zuschreiben wollen. Allein die dort angewandten Kunstformen, besonders die Säulen der Arkaden, zeigen soviel Originalität in der Behandlung, dass wir sie nur als Erfindung französischer Künstler ansehen können. Die gleichzeitigen Italiener hätten die schulmässig festgestellten antiken Ordnungen verwendet. Ebenso sind in der Bildung der Gesimse und anderer Bauglieder zwar die antiken Formen im Einzelnen mit Verständniss gehandhabt, aber in so willkürlicher Weise zusammengesetzt, namentlich die Pilaster so systemlos angeordnet, dass man einen Architekten erkennt, der zwar die neue Bauweise studirt hat, aber nicht zum vollen Verständniss durchgedrungen ist. Die überströmende Frische und Phantasiefülle der Frührenaissance steht ihm nicht mehr zu Gebote; und zu der streng klassicistischen Behandlung, welche in Italien durchgedrungen war, reicht seine architektonische Bildung nicht aus. Gegen Serlio's Urheberschaft spricht ohnediess der Umstand, dass man in seinem bekannten Werk keine Andeutung dieser Art findet, dass er vielmehr den ohne sein Zuthun erbauten Ballsaal, für welchen er einen eigenen Entwurf beibringt, einer scharfen Kritik unterwirft. Wahrscheinlich dagegen darf man ihn als den Erbauer der Façaden des Fontainenhofes betrachten, da dort jene mehr schulmässige, einfach strenge Architektur herrscht, welche um jene Zeit mit ihrem würdevollen, aber etwas trocknen Ernst durch ihn und die andern italienischen Theoretiker zum Gesetz erhoben wurde. Er kommt als »paintre et architecteur du Roy« mit ansehnlichen Summen bis zum Jahre 1550 in den Rechnungen von Fontainebleau vor, wo er bis an sein Lebensende (1568) thätig blieb.

Diejenigen Künstler aber, welche den wesentlichsten Theil der Ausstattung, die Dekoration des Innern, namentlich der Galerieen leiteten, waren zuerst der Florentiner *Rosso* (»maître Roux«), der um 1530 berufen wurde und bis zu seinem Tode 1541 die Malereien und Stukkaturen, besonders der Galerie Franz I ausführte.[1] Aber schon 1531 wurde auch Primaticcio[2] berufen, der indess mit Rosso sich so heftig verfeindete, dass der König ihn mit Aufträgen nach Italien schicken musste. Eine Zeit lang freilich sehen wir beide, jeden für sich gesondert, mit zahlreichen Gehülfen

---

[1] Vasari, V. del Rosso, T. IX, p. 77 ff. — [2] Vasari, V. di Primaticcio, T. XIII, p. 3 ff.

neben einander beschäftigt. Nach dem Tode Rosso's erhielt jedoch Primaticcio die ausschliessliche Leitung der Arbeiten, die er gleich damit begann, dass er eine Anzahl der Werke seines Vorgängers zerstören liess. Noch unter den beiden Nachfolgern Franz I blieb er in Thätigkeit bis zu seinem Tode im Jahr 1570. Ihn unterstützte namentlich *Niccolò dell' Abate,*[1] der die später zerstörte Galerie des Ulysses und den Ballsaal ausmalte. Zunächst waren es überhaupt italienische Künstler, welche bei diesen Arbeiten mitwirkten. Neben ihnen und einigen flandrischen Meistern finden wir aber in den Rechnungen eine ansehnliche Zahl einheimischer Künstler, die als Maler, Stukkatoren und Bildhauer bezeichnet werden. Diess ist die »Schule von Fontainebleau«, von welcher dann der italienische Geschmack in Frankreich zur ausschliesslichen Herrschaft erhoben wurde.

Leider brachten diese Italiener den Manierismus mit all seinen Ausschweifungen mit herüber, welchem seit Rafaels Tode die meisten Schulen Italiens unaufhaltsam sich hingaben, und hier im fremden Lande, wo ihre Schöpfungen als höchste Offenbarungen bewundert wurden, fielen sie einer um so grösseren Verwilderung anheim, als kein maasshaltender Einfluss ihnen zügelnd zur Seite stand. Gefällt sich Rosso, in Nachahmung Michelangelo's, in bravourmässigen Verkürzungen und übertriebenen Stellungen und Bewegungen, so wird Primaticcio noch widerwärtiger durch die affektirte Grazie seiner überschlanken Gestalten, in denen die Franzosen noch immer gern »griechische Anmuth« sehen.[2] Angesichts dieser mit so hoher fürstlicher Liberalität und so bedeutenden Mitteln ins Leben gerufenen Werke voll Unnatur und Uebertreibung kann man sich des Gedankens kaum erwehren, wie viel günstigere Resultate die Kunstliebe des Königs gehabt haben müsste, wenn Andrea del Sarto, anstatt das Vertrauen des Monarchen durch seinen Leichtsinn zu täuschen, die Leitung dieser grossen Arbeiten erhalten hätte.

§. 22.

Die Bau-Urkunden von Fontainebleau.

Für die Baugeschichte von Fontainebleau[3] ist eine Reihe von Dokumenten von Bedeutung, welche veröffentlicht zu haben

[1] Vasari, V. di Primaticcio, T. XIII, p. 5 fg. — [2] So Champollion-Figeac im Text zum Pfnor'schen Werke: «Les raccourcis nombreux du Rosso dans ses figures ne feront jamais oublier l'élégance toute Grecque de son contemporaine.» Tom. II, p. 2. — [3] Das luxuriöse Werk von Pfnor leistet für die Geschichte des Baues nicht Erschöpfendes. Wir versuchen diess schwierige Kapitel so weit zu lösen, als die uns zu Gebote stehenden Hülfsmittel reichen.

das Verdienst des Grafen De Laborde ist.[1] Wir finden einen Erlass des Königs vom 28 Juli 1528, in welchem Franz I die Absicht ausspricht, in Fontainebleau und dem Walde von Boulogne mehrere Gebäude ausführen zu lassen.[2] Ein anderer königlicher Willensakt vom 1 August desselben Jahres, gleich dem vorigen aus Fontainebleau datirt, wiederholt den Inhalt des ersten und dehnt ihn auf »deux autres lieux de Livry« aus.[3] Am wichtigsten aber ist das umfangreichste und zugleich früheste dieser Aktenstücke, welches am 28 April 1528 erlassen wurde.[4] Es enthält die genauesten Anweisungen über Grösse, Form und Ausführung des neuen Baues und geht in der Sorgfalt für die Festsetzung der einzelnen Punkte so sehr ins Detail, dass nicht bloss das Maass der einzelnen Räume und die Art der zu verwendenden Materialien, wie sich von selbst versteht, genau festgesetzt wird, sondern dass sogar die Dicke der Mauern und der Grad ihres Abnehmens in den obern Geschossen, die Form der einzelnen architektonischen Glieder, ja selbst die Anlage der Aborte mit ihren Sitzen und Zuglöchern[5] vorgeschrieben wird. Man erkennt mit steigendem Interesse aus den detaillirten Angaben, wie der Bau dem König eine besonders am Herzen liegende Sache war, und kann aus der Aufzählung der einzelnen Theile die Entstehung und den Fortgang der Arbeit Schritt für Schritt verfolgen. Bisweilen wird in allgemeinen Ausdrücken gesagt, dass dieser oder jener in Rede stehende Theil »aufs Beste« oder »nach dem besten Ermessen des Meisters« oder »wie sichs gehört« ausgeführt werden solle. In der Regel aber werden die Wünsche des Bauherrn umständlich und genau präzisirt. So wird z. B. von den äusseren Pfeilern gesagt, sie sollen sein »garnies de chapiteaux de façon honneste«.[6] Von den Wandpfeilern (»piedroicts«) heisst es: »lesquels seront garnis de contrepilliers portans basse et chapiteau, arquitrave, frize, corniche et frontepie, ainsi qu'il appartient«.[7]

Der Bau beginnt (Fig. 21) an der Südseite des ovalen Hofes A mit Abbruch des alten Portals, statt dessen ein neues (die jetzige »porte dorée«) in einem viereckigen Pavillon B, dessen Maasse genau angegeben werden, zu errichten ist. Die Anzahl der verlangten Zimmer, die Mauerstärke wird festgesetzt, die Höhe der Räume dagegen und die Weite der Portalhalle dem Ermessen des Architekten frei gegeben: »que sera adoisé pour le mieulx«. Auch die beiden kleineren Pavillons, welche den grösseren einschliessen, werden sammt den Dachfenstern genau bezeichnet. Die Ansicht, welche Du Cerceau von dieser Seite giebt, stimmt

[1] La renaissance des arts à la cour de France. Tom. I, p. 337 ff. — [2] Ebend. p. 337. — [3] Ebend. p. 338. — [4] Ebend. p. 342—370. — [5] Ebend. p. 361. — [6] Ebend. p. 344. — [7] Ebend. p. 346.

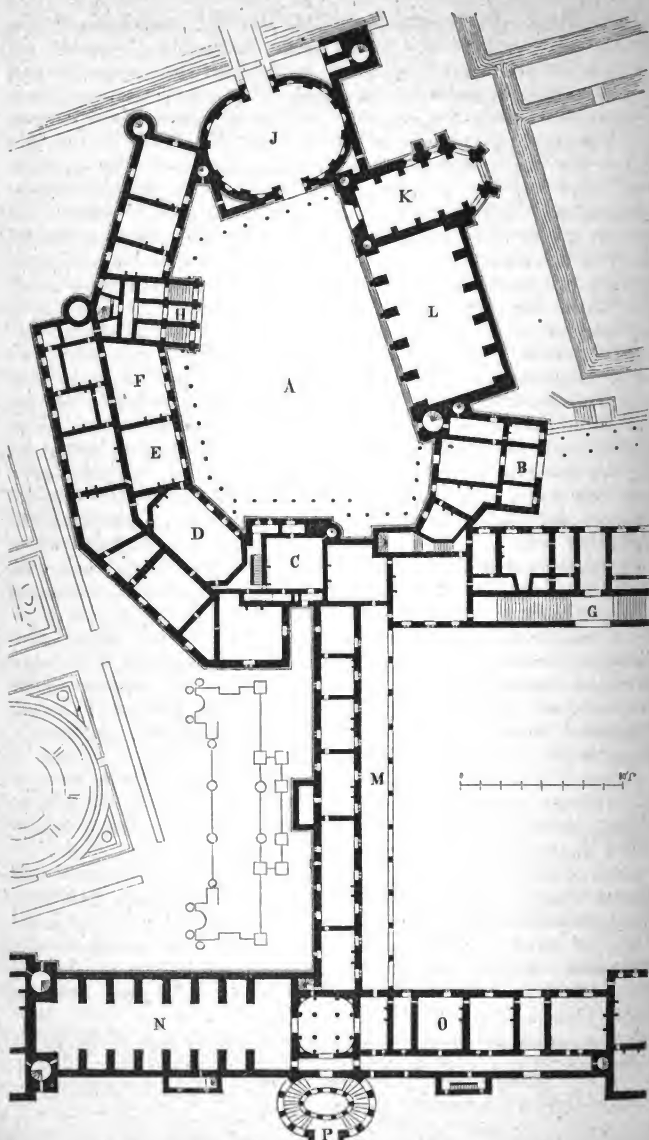


Fig. 21. Fontainebleau. Grundriss der älteren Theile. (Du Cerceau.)

pünktlich mit der Beschreibung überein. Nur die Vorhalle von vier Säulen, die in drei Geschossen, in den beiden ersten mit gradem Gebälk, in dem obersten mit korbhenkelförmigem Bogen, sich vor dem Pavillon erheben sollte, [1] ist nicht zur Ausführung gekommen. Nach der Hofseite soll sodann eine Wendeltreppe, rund, zehn Fuss im Durchmesser, in der Ecke zwischen dem Pavillon und dem östlich anzubauenden Theile aufgeführt werden. Auch das Portal zu dieser Treppe wird genau vorgeschrieben; es ist das noch vorhandene in Fig. 19 abgebildete. Neben der grossen Stiege soll eine kleinere für die Retraiten angelegt werden. Beide sieht man auf unsrem Grundriss. Sodann sind die schadhaften Theile der alten Mauern abzubrechen und neu aufzuführen. Zwischen dem Portalpavillon und dem Donjon C des alten Schlosses (»la grosse vielle tour«) sollen zwei »corps d'hostel« erbaut werden mit zwei Kammern, Garderoben und einem Saal in jedem Geschoss. Sodann sind neu aufzuführen die drei Corps d'hôtel D, E, F jenseits des alten Thurmes, die zur Wohnung der königlichen Kinder bestimmt sind, mit Sälen, Zimmern und Garderoben in drei Geschossen. [2] Die Umfassungsmauern seien beizubehalten, aber auszubessern. Am Ende dieser Wohnung sei ein Pavillon H zu errichten, wie der erste beim Portal und wie der alte Thurm, ungefähr 24 Fuss im Quadrat. Ausserdem werden noch vier Wendeltreppen im Hofe verlangt, [3] die indess nicht alle ausgeführt sein können, oder bald darauf durch Neubauten zum Theil verdrängt worden sind, da Du Cerceau nicht so viel Treppenanlagen aufweist.

Weiter soll beim alten Thurm ein Halbrund auf Kragsteinen ausgebaut werden (vgl. den Grundriss) und eine Wendeltreppe, die nach aussen zum Garten herunter führt. Wir erfahren, dass in diesem Theile die Wohnzimmer der Königin lagen. Auch aus den Zimmern des Königs soll eine Rampentreppe in den Garten führen. Sodann wird eine Terrasse auf vier Säulen mit Bögen verlangt, um den Eingang in den Saal der Garden und die Wohnung der Prinzen zu maskiren. Diess ist ohne Frage jene stattliche Vorhalle H in zwei Geschossen, von der wir einen Theil in Figur 18 gegeben haben.

Der interessanteste Theil der Anlage ist jedoch die als »grant corps d'hostel« bezeichnete Partie, welche einen grossen Saal, unten für die Wachen, oben für Bälle enthalten soll. Die für ihn bestimmte Grösse, 84 Fuss zu 40 Fuss, stimmt wirklich mit den Dimensionen des jetzt als »Galerie Heinrichs II« bekannten Saales L überein (vgl. Fig. 19). Von diesem Saal soll eine Wendeltreppe nach dem Garten herabführen, und neben ihm soll 36 Fuss breit Raum gelassen werden für Anlage einer

[1] De Laborde p. 346. — [2] Ebend. p. 350. — [3] Ebend. p. 355.

Kapelle K. Wenn nun zwischen diesem Kapellenplatz und dem Portalpavillon ein »corps d'hostel« mit vier Dienstzimmern, zwei Küchen und einem Ankleideraum für die Sacristei verlangt wird, so können wir das nur so verstehen, dass ursprünglich für den Saal und die Kapelle eine andere Disposition beabsichtigt gewesen sei, als der Grundriss sie jetzt zeigt. Jedenfalls wurde die Kapelle St. Saturnin später in Angriff genommen, denn der bei Pfnor [1] abgebildete Schlussstein ihres Chorgewölbes meldet in gleichzeitiger Inschrift, dass die Kapelle 1545 unter Franz I vollendet worden sei.

Ueber den Ballsaal spricht sich Serlio [2] ausführlich und zwar in missbilligender Weise aus. Er sagt, im zweiten Hofe des Palastes, auf welchen die königlichen Zimmer gingen, sei eine Loggia angeordnet worden, die einerseits auf den Hof, andrerseits auf einen grossen Garten blicke. Auf der einen Seite derselben seien die fürstlichen Wohnräume, nach der andern eine Kapelle. »Diese Loggia«, fährt er fort, »ist so angeordnet, dass sie fünf Arkaden hat, von zwölf Fuss Weite, und die Pfeiler von sechs Fuss Stärke; aber ich wüsste nicht zu sagen, welcher Ordnung diese Architektur angehöre«. [3] Er erzählt ferner, man habe bei 30 Fuss Breite des Gemaches und 16 Fuss Höhe den Raum wölben wollen, und schon sei mit den Kragsteinen begonnen gewesen, als ein Mann von Einfluss und von mehr Urtheil als der Maurer [4] dazu gekommen sei, der befohlen habe, die Kragsteine zu entfernen und eine hölzerne Decke anzuordnen. »Aber ich, setzt er hinzu, der dort damals fortwährend anwesend war, im Sold des hochherzigen Königs Franz, habe, obwohl man mich nicht im Mindesten um Rath gefragt, einen Entwurf gemacht, wie ich die Loggia ausgeführt hätte.« Und nun fügt er seinen Plan in Grundriss, Aufriss und Durchschnitt bei, und ein Blick auf diese streng und edel durchgebildeten dorischen Pfeilerhallen mit grossen Bogenfenstern beweist sofort den grossen Unterschied zwischen der Behandlung eines italienischen Architekten und der in Fontainebleau damals zur Ausführung gekommenen Werke. Es ist damit, wie schon bemerkt wurde, wohl unwiderleglich dargethan, dass nur ein französischer Baumeister, und zwar ein solcher, der die antiken Formen nur oberflächlich sich zu eigen gemacht hatte, ohne ihre systematische Anwendung, wie dieselbe seit 1500 in Italien allgemein geworden war, zu kennen, die in Rede stehenden Bauten entworfen haben kann. Wer die Entwürfe gemacht hat, erfahren wir immer noch nicht; als aus-

[1] Monogr. du chât. de Fontainebleau. T. I, p. 5. — [2] Architettura, lib. VII, cap. 40. — [3] «Ma non saprei già dire di che ordine sia fatta questa architettura.» ibid. — [4] «Sopragiungendo un huomo d'autorità, di più giudicio del muratore, che haueua ordinato tal cosa.» ibid.

führenden Meister lernen wir *Gilles le Breton*, »maçon, tailleur de pierre, demeurant à Paris« kennen. [1] Er braucht freilich darum nicht der Urheber des Plans gewesen zu sein. Seit dem 1 August 1527 ist dieser Gilles schon in der alten Abtei der Mathuriner, die Franz gekauft hatte, um sie in seinen Bau hineinzuziehen, sowie an den Dienstwohnungen des äusseren Hofes (»basse court«) und der Conciergerie beschäftigt. [2] Noch am 18 Februar 1534 erhält er Summen für Bauausführungen in denselben Theilen. Mit ihm ausschliesslich wird auf Grund des ausführlichen Bauprogrammes von 1528 unterhandelt. Wir haben nur noch hinzuzufügen, dass auch die grosse Galerie Franz I, M, in diesem Programm erwähnt ist. [3] Für sie wird eine Länge von 192 Fuss bei 18 Fuss Breite verlangt. Sie ist bestimmt, vom Saal des alten Thurmes zur Abtei zu führen und soll an ihrem Ende eine Kapelle erhalten. Diess ist ohne Zweifel die Chapelle St. Trinité, N. In den Jahren 1537 bis 1540 arbeitet Gilles Breton im ovalen Hof am »corps d'hostel et pavillon«, sodann »entre la basse court et le cloistre de l'Abbaye«. Serlio kommt als »paintre et architecteur du Roy« zuerst am 27 Dezember 1541 vor und erhält 400 Livres Jahresbesoldung. [4]

Die übrigen Notizen in den reichhaltigen Auszügen der Baurechnungen betreffen grösstentheils die innere Ausschmückung, deren Pracht wie gesagt damals in Europa ihres Gleichen suchte. Das Meiste bezieht sich auf die Decorationen der grossen Galerieen und Säle, sowie der Zimmer des Königs und der Königin. Um nur einige der wichtigsten Daten hervorzuheben, so werden seit 1533 »termes et ouvrages de stucq« erwähnt. Bartolommeo da Miniato ist 1534 mit Stukkarbeiten beschäftigt, ebenso seit 1533 Primaticcio und Nicolas Bellin, »dit Modesne«, die im Zimmer des alten Thurmes arbeiten. [5] Ueberhaupt handelt es sich dabei hauptsächlich um die Gemächer des Königs und der Königin, sowie die porte dorée. Um dieselbe Zeit arbeitet Rosso in der Galerie Franz I. Zugleich ist man mit der Meublirung des Schlosses beschäftigt und Girolamo della Robbia macht in Email ein Medaillon mit Fruchtschnüren für das Portal des Schlosses. [6] Neben all der Pracht fehlte es aber auch nicht an dem damals noch immer unerlässlichen Schmuck von Glasgemälden. Schon am 17 August 1527 war ein Vertrag mit Jean Chastellan, vitrier, gemacht worden, alle Fenstergläser für das Schloss zu liefern, sowohl weisses wie »des escussons, armoiries, devises et autres verrières peintes«. Für jedes Wappen und jede Devise erhielt er 40 Fr., für jede kleinere oder grössere figürliche Darstellung, »histoires et autres enrichissements« in Kapellen

---

[1] De Laborde, p. 370. — [2] Ebend. p. 371. — [3] Ebend. p. 370. — [4] Ebend. p. 204. — [5] Ebend. p. 388. — [6] Ebend. p. 395.

und Kirchen daselbst 20 Fr.[1] Zu der glänzenden Ausstattung gehören dann auch kostbare Teppiche und Ledertapeten, darunter »peaux de cuire de Levant.«

Endlich sind noch zu erwähnen die zahlreichen Werke selbständiger Plastik und Malerei, die zur Ausschmückung herangezogen wurden. Franz I liess nicht bloss die antiken Marmorsachen und die trefflichen Gemälde der ersten italienischen Meister, die er erworben hatte, in den Galerieen von Fontainebleau aufstellen, sondern er gab auch den Auftrag, von andern antiken Meisterwerken, deren Modelle Primaticcio hatte besorgen müssen, Abgüsse in Bronze herzustellen. So ist mehrmals vom Gusse des Laokoon die Rede, der dabei in den Rechnungen sich gefallen lassen muss bald als »Lacon«, bald als »Vulcan«, einmal gar als »Cléon« aufzutreten.[2] Ebenso wird die Figur des Tiber in Bronze ausgeführt, und Benvenuto Cellini giesst seine elegante Nymphe für das Bogenfeld des Portales. Ausserdem machte Primaticcio ein Modell zu einer weiblichen Figur in Bronze, die ebenfalls für ein Portal bestimmt war. Aber auch ein kupferner Vulcan kommt vor, der an der grossen Schlossuhr die Stunde zu schlagen hat. Dass Benvenuto beiläufig einen neuen Entwurf zum Hauptportal und das Modell zu einem kolossalen Brunnen für den Schlosshof machte, wissen wir aus seinem Leben. Endlich möge noch der Oelgemälde für die Schrankthüren im Kabinet des Königs gedacht werden, mit welchen Bagnacavallo beauftragt wurde, sowie der Aquarellskizzen zu zwölf Aposteln, die als Vorlagen für den Emailleur von Limoges dienen sollten.[3] Der ausserordentliche Reichthum und die Vielseitigkeit der Arbeiten, sowie die grosse Anzahl von fremden und einheimischen Künstlern aller Art, die sich dabei mehrere Decennien hindurch zusammenfinden, geben ein erstaunliches Bild von einer Thätigkeit, wie sie damals so umfangreich und planvoll ineinander greifend selbst in Italien kaum mehr angetroffen wird. Nur schade, dass der Charakter dieser Kunst schon wesentlich der des Manierismus ist.

§. 23.

Das Schloss S. Germain-en-Laye.

Wieder von einer andern Seite lernen wir die Architektur Franz I in einem Schlosse kennen, welches der König gleichzeitig neben so vielen in Ausführung begriffenen Werken in Angriff nahm. Es ist das Schloss von S. Germain-en-Laye,[4]

[1] De Laborde, p. 280. 377. — [2] Ebend. p. 416. 417. 426. — [3] Ebend. p. 431. — [4] Neben Du Cerceau, T. I, besonders zu vergl. die vollständige Aufnahme in Sauvageot, T. II.

wenige Meilen von Paris in einer prächtig dominirenden Lage sich hoch über den Ufern der Seine erhebend. Schon in den frühesten Zeiten des Mittelalters war es wegen seiner Lage eine wichtige Festung, welche den Lauf der Seine beherrschte. Mehrere Könige residirten dort, und Ludwig der Heilige erbaute

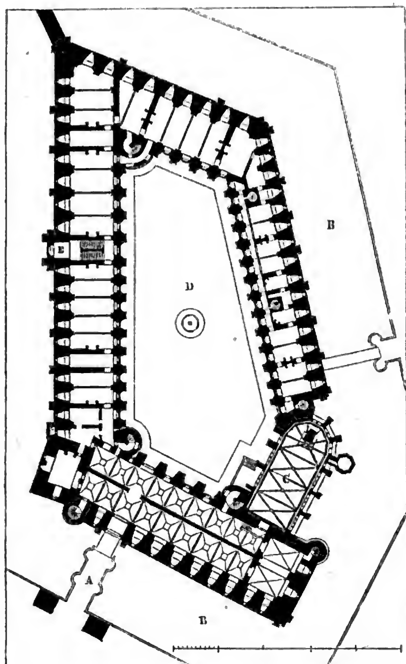


Fig. 22. Schloss S. Germain. (Sauvageot.)

eine Schlosskapelle, welche noch jetzt vorhanden ist. Später bemächtigten sich die Engländer des Platzes, der von ihnen vor der Schlacht von Crecy eingeäschert wurde. Karl V stellte das Schloss wieder her, und noch jetzt sieht man auf der äusseren Ecke links einen viereckigen Thurm, der aus seiner Zeit datirt. Später gerieth das Schloss etwas in Verfall, bis Franz I, der im Jahre 1514 dort seine Vermählung mit der Königin Claude

gefeiert hatte, es einem umfassenden Neubau unterwarf.[1] Er behielt jedoch die alten Fundamente, die Kapelle des XIII Jahrhunderts (Fig. 22 bei C) und den Eckthurm der vorderen Seite bei, und gab dem Schloss im Wesentlichen die Gestalt, welche es noch jetzt zeigt, mit Ausnahme der Thürme, die durch Ludwig XIV in Pavillons umgewandelt wurden.

Unter allen Schlössern dieser Zeit ist St. Germain (Fig. 22) dasjenige, welches am meisten den Charakter des Massenhaften, Kriegerischen an sich trägt, und ohne die grossen Fenster der beiden oberen Geschosse würde es einen düstern, festungsartigen Eindruck machen. Von Gräben, B, umgeben, erhebt es sich als unregelmässiges Fünfeck, dessen Seiten sämmtlich in einem spitzen oder stumpfen Winkel aneinander stossen, um einen nach derselben Form angelegten Hof D. Das Aeussere steigt zunächst in zwei untergeordneten, mit kleinen Fenstern durchbrochenen Geschossen aus den umgebenden Gräben empor. Diese Theile gehören noch dem Mittelalter. Der Haupteingang liegt an der Westseite und wurde durch eine Zugbrücke A vermittelt. Eine andre Brücke führte an der nordöstlichen Ecke in die ausgedehnten Garten- und Parkanlagen. Vor dem Haupteingang dehnte sich ein auf drei Seiten mit Wirthschaftsgebäuden umgebener äusserer Hof aus. An den äusseren Ecken des westlichen Flügels sind runde Treppenthürme angebracht. Drei andere Wendelstiegen liegen im Hofe, zwei davon in den Ecken des Westflügels als Zugänge zu dem dort befindlichen grossen Saal von 125 Fuss Länge und 35 Fuss Breite, eine dritte in der nordöstlichen Ecke. Ausserdem sind mehrere kleinere Wendelstiegen in dem südlichen Flügel angebracht, während ungefähr in der Mitte des Nordflügels eine bequeme Haupttreppe, E, mit gradem Lauf emporführt.

Der Bau ist in vier Geschossen durchgeführt, von denen die beiden unteren geringe Höhe haben, die beiden oberen aber als Hauptgeschosse stattlicher angelegt sind. Die unter Franz I errichteten Theile (Fig. 23) zeigen eine originelle Behandlung, in welcher das decorative Element vor dem strengen Ernst der Construction auffallend zurücktritt. Kräftige Strebepfeiler erheben sich bis zum Dach, wo sie mit vasengekrönten Postamenten, die durch eine offne Balustrade verbunden werden, schliessen. In dem zweiten und dem vierten Geschoss sind diese Streben durch Rundbögen verbunden, so dass zwei gewaltige tiefe Mauernischen entstehen, innerhalb deren die beiden Fenster-

[1] Der Bau wird erwähnt in der Urkunde vom 18 Juni 1532. De Laborde, p. 339: «avons voulu et ordonné autres bastimens et édifices estre faits en nos chasteaux de Saint Germain en Laye ..... et pour faire venir une fontaine en chacun de ces dits chasteaux de Saint Germain, Villiers Cotterets.»

reihen der entsprechenden Stockwerke angeordnet sind. Die Fenster zeigen sämmtlich den Rundbogen, sind bisweilen zu

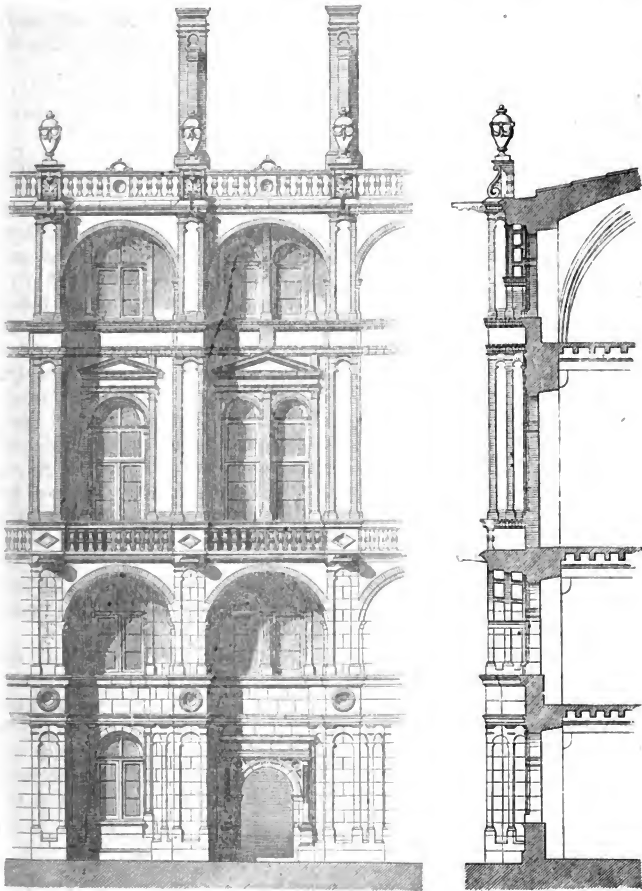


Fig. 23. Aus dem Hofe des Schlosses von S. Germain. (Sauvageot.)

zweien gekuppelt und haben einen Rahmen von dorischen Pilastern, zu welchem in dem Hauptgeschoss noch ein einfacher

antiker Giebel kommt. Das Hauptgeschoss ist ausserdem mit einer durchbrochenen Balustrade, die sich vor den Fenstern als Brüstung hinzieht, versehen. Dieselbe strenge Pilaster-Architektur ist auch zur Gliederung der Treppenthürme verwendet, und noch einfacher sind die mit kleinen Bögen verbundenen Pilaster, welche die Flächen der Strebepfeiler gliedern. Der Ernst dieser Architektur wird dadurch noch erhöht, dass die Hauptglieder aus Quadern, die Bogenfüllungen und selbst die Strebepfeiler in den oberen Geschossen aus Ziegeln aufgeführt sind.

So sehr dieser Bau durch seine fast düstere Strenge sich von der festlichen Heiterkeit, dem decorativen Reiz der übrigen Schlösser dieser Zeit unterscheidet, so hohe Bedeutung hat er gleichwohl in constructiver Hinsicht. Er wendet in nachdrücklicher Weise den Gewölbebau an, der in den untern Geschossen, in dem grossen Saal, den Treppenhäusern und den damit verbundenen Corridoren und Vestibüls noch ganz in mittelalterlicher Weise mit starken Rippen und eleganten Schlusssteinen durchgeführt ist; am originellsten aber in dem ganz gewölbten obersten Stockwerk, dessen Wölbung, wohl das früheste Beispiel dieser Art im Norden, unmittelbar die steinerne Decke des Gebäudes trägt. Man hat also ausnahmsweise auf jede Art von hölzernem Dach verzichtet, und durch reihenweis übereinandergelegte Steinplatten eine flach ansteigende Terrasse gebildet, die auf beiden Seiten von Balustraden eingefasst wird. Um so seltsamer wirken die zahlreichen, in ihrer Höhe freilich gemässigten Kamine, die über der Terrasse aufragen. Da du Cerceau versichert, der König habe sich so sehr des Baues angenommen, dass er gradezu als Baumeister desselben bezeichnet werden müsse, so darf man ihm vielleicht diese den sonstigen Sitten seines Landes entgegenstehende Anlage persönlich zuschreiben.

Oestlich von dem Schlosse begann später Heinrich II die noch jetzt durch ihre herrliche Aussicht über die Seine berühmte Terrasse; ausserdem ein eigenthümliches Gebäude »en manière de theatre« wie du Cerceau sagt, dessen Plan ein an den Ecken abgestumpftes Quadrat mit vier Halbkreisen an den einzelnen Seiten zeigt, das Ganze ein offner zu theatralischen Aufführungen oder Spielen bestimmter Raum, der durch eine Anzahl von bedeckten Nebenräumen rechtwinklig abgeschlossen wird.

§. 24.

Das Schloss La Muette.

Ausser diesen fünf grossen Schlössern, welche in hervorragender Weise den Bausinn Franz I verkünden, führte der König eine Anzahl anderer meistens kleinerer Schlösser aus, die

ebenfalls für die Kunst und die Sitte der Zeit charakteristisch sind. Wir besprechen nur die bedeutenderen unter ihnen und beginnen mit La Muette.[1] Der König liess diess kleine Jagdschloss mitten im Walde von St. Germain, zwei Meilen von diesem Schlosse erbauen, und nannte es La Muette, wie Du Cerceau sagt, »weil es still, abgelegen und rings vom Walde umgeben ist.« Es wurde also erbaut, um dem Könige mit einigen seiner intimen Gefährten eine stille Zuflucht und einen Punkt der Ruhe nach den Freuden der Jagd zu bieten. Das Gebäude ist in kleinem Maasstab nach einem ähnlichen Programm ausgeführt

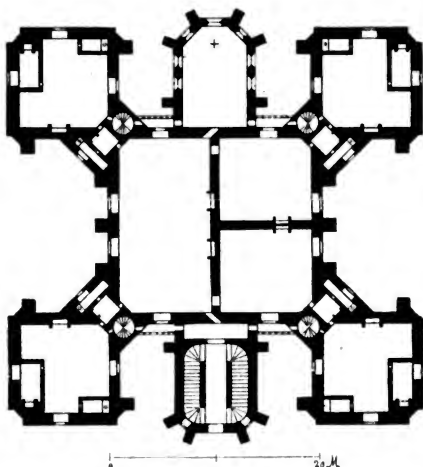


Fig. 24. Schloss La Muette. (Nach Du Cerceau.)

wie das Schloss Madrid (Figur 24). Ohne Hofanlage, bietet es einen fast quadratischen Mittelbau, auf dessen vier Ecken thurmartige Pavillons vorspringen, während sich vor der Mitte der Rückseite eine Kapelle mit polygonem Abschluss, an der Vorderseite ein Treppenhaus mit ähnlichem Polygonschluss ausbaut. Der Mittelbau, der Länge nach getheilt, enthält einerseits einen Saal mit zwei Kaminen und zwei Fenstern, andrerseits zwei geräumige von einander getrennte, aber mit dem Saal verbundene Wohnzimmer; in den Eckpavillons liegt jedes Mal noch ein Wohnzimmer mit besonderer Garderobe und Retraite.

[1] Aufn. bei Du Cerceau, T. I.

Eine etwas genauere Analyse des Plans wird zeigen, mit welcher Sorgfalt der Architekt, ähnlich wie im Schloss Madrid, die gleichen Bedürfnisse befriedigt hat. Ueber einem Souterrain, welches die Diensträume und Küchen enthielt, erhob sich das Gebäude in drei Hauptgeschossen. Der Eingang, zu dem man mittelst einer kleinen Brücke über den auch hier vorhandenen Graben gelangte, war im Treppenhause. Von hier gelangte man durch einen mässig breiten Gang in einen kleinen Vorraum und, mittelst eines schrägen Eingangs, in den grossen Saal. Der Saal hat directe Verbindung mit den beiden anstossenden Wohnzimmern, mit der Kapelle und mit den kleinen in den schrägen Mauermassen der äussern Ecken angebrachten Kabineten und Retraiten. Ausserdem steht er mit zwei balkonartigen Galerieen in Verbindung. Letztere führen auf kleine Wendeltreppen, die wieder mit den Eckzimmern in Zusammenhang stehen. Diese wiederholen sich auch in den beiden andern Eckpavillons und sind wie im Schloss Madrid so angeordnet, dass jedes seine eigne Garderobe, Kabinet und Stiege hat. Sämmtliche Zimmer und Garderoben sind mit Kaminen versehen und hinreichend beleuchtet. So sind also die Wohnräume in selbständiger Verbindung mit den Treppen und Galerieen, mit dem Saal und ebenso unter einander, können aber nach Bedürfniss auch von einander getrennt werden. Nur das rechtwinklige Einschneiden der Garderoben und Kabinete in den Raum der Eckzimmer wird man nicht als gelungene Lösung betrachten können. Die kleinen Galerieen mit ihren Wendeltreppen hatten um so mehr Bedeutung für die Communication, als der Mittelbau nur aus drei Geschossen bestand, während die Pavillons deren sechs enthielten, die nun durch die Wendeltreppen unter einander und durch die Galerieen mit dem mittleren Saal in Verbindung standen. Eine ähnliche Verbindung findet sich auch am Mittelbau von Chambord, wo immer zwei kleine Etagen auf eine Hauptetage kommen. Aber auch durch die in doppelten Läufen emporführende Haupttreppe hingen die einzelnen Stockwerke des Hauptbaues wie der Pavillons mit einander zusammen.

Was die Construction und den äusseren Aufbau betrifft, so zeigen dieselben grosse Aehnlichkeit mit denen des Schlosses St. Germain, und Du Cerceau sagt daher mit Recht: »touchant l'edifice il est fait suyuant et tout ainsi que iceluy de St. Germain, a sçavoir tout les ornements de bricque par le dehors.« Das Schloss war nämlich in seiner Masse aus Backsteinen ausgeführt, mit starken Mauern und kräftig vorspringenden Strebepfeilern, die durch Bögen wie in St. Germain verbunden wurden. In der Tiefe dieser Bogenumfassungen lagen die Fenster, und auf den Bögen ruhten auch die Galerieen. Diese äusserst massige Construction wurde dadurch bedingt, dass wie zu St. Germain

auch hier das obere Geschoss gewölbt war und ein flaches mit Steinplatten belegtes Terrassendach trug, von wo man einen reizenden Blick rings über die Wälder genoss. Später führte statt dessen Philibert De l'Orme ein halbrundes Dach auf, welches mit einer Plattform schloss.

§. 25.

Das Schloss Chalvau.

Ganz dieselbe einfach strenge Architektur wie St. Germain und La Muette zeigt auch das Schloss Chalvau: Backsteinbau mit kräftig vorspringenden Pfeilern, die Fenster in den Bogenöffnungen zwischen den Pfeilern vertieft, die Oeffnungen etwas monoton mit einem dürftigen Pilastersystem eingefasst.

Chalvau[1] liegt zwischen Fontainebleau, Montereau und Nemours. Franz I liess das Schloss bauen, wie Du Cerceau sagt, weil es in dem benachbarten Walde viele Hirsche gab. Später schenkte er es der Herzogin von Etampes. Aus ähnlichem Anlass hervorgegangen, wie La Muette, zeigt es verwandte Anlage (Fig. 25). Es besteht aus einem rechtwinkligen Mittelbau ohne Hof, der auf den vier Ecken von Pavillons flankirt wird. Zu dem Eingang führt eine polygone Freitreppe, über welcher sich auf Pfeilern die Apsis der im oberen Geschoss liegenden Kapelle erhebt. Diess ist ein mittelalterlicher Gedanke, den wir in ähnlicher Weise mehrfach, z. B. beim Schloss Martainville (S. 37) fanden. Durch ein breites Portal gelangt man zu einem Vestibül, von wo in der Mitte die Haupttreppe zum oberen Geschoss aufsteigt, neben welcher sich auf beiden Seiten schmalere Corridore bilden, die zu den Gemächern des unteren Stockwerks führen. Sie münden in der Tiefe des Baues auf einen Quergang, der von beiden Enden sein Licht empfängt und den vorderen Theil des Gebäudes von dem rückwärts gelegenen trennt. Vorn sind auf jeder Seite des Treppenhauses zwei stattliche, ungefähr quadratische Zimmer angebracht. Jedes derselben hat seinen Zugang vom Corridor, seinen Kamin, eine Verbindungsthür in der Zwischenwand, und ein nach der Seitenfront auf eine Galerie hinausgehendes Fenster, zu welchem für die nach vorn liegenden Zimmer ein Fenster an der Façade hinzukommt. Der nach hinten liegende Theil des Mittelbaues dagegen zerfällt in einen grösseren Saal und ein mit ihm verbundenes Zimmer, das nur vom Saale aus seinen Zugang hat, also wie ein besonders reservirtes Kabinet zu betrachten ist. Der Saal hat seinen Zutritt vom Quergange aus, wird durch zwei Kamine erwärmt und

[1] Aufn. bei Du Cerceau, T. II.

empfängt sein Licht durch drei Fenster an der Rückseite und ein seitliches, auf die Galerie hinausgehendes.

Diese Seitengalerieen, auf Bögen mit schlicht behandelten Pfeilern ruhend, dienten, um die in den Eckpavillons liegenden Wohnungen mit dem Mittelbau, namentlich dem Saal, in Verbindung zu setzen. Jede dieser Wohnungen hat ein Haupt- und ein Nebenzimmer, beide mit Kaminen, sodann Garderobe, Retraite und besonderen Zugang durch eine Wendeltreppe. Es war also dasselbe Programm ausgeführt, welches wir in allen von Franz I

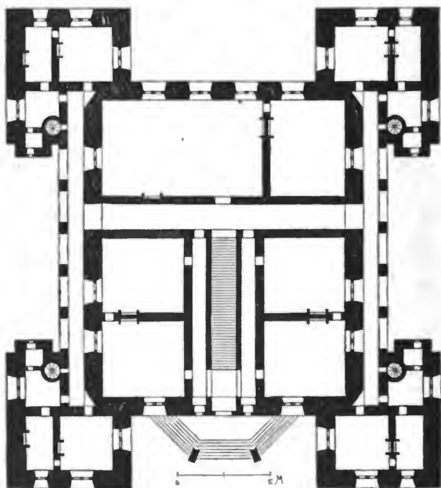


Fig. 25. Schloss Chalvau. Erdgeschoss. (Du Cerceau.)

neu errichteten Gebäuden, in Chambord, Madrid und La Muette als gemeinsam zu Grunde liegendes erkannten: ein Mittelsaal für die Geselligkeit; um ihn gruppirt und mit ihm verbunden eine grössere oder geringere Anzahl selbständiger Logis, jedes durch eigene Wendelstiege so unabhängig gemacht, dass sein Bewohner ungesehen aus- und eingehen konnte.

Die Haupttreppe, welche das hoch liegende Erdgeschoss mit den beiden oberen Stockwerken verband, führte in einem Zuge ohne Absatz und Ruhepunkt, in der ganzen etwa 22 Fuss betragenden Höhe des Erdgeschosses zu dem oberen Stockwerk. Diese Treppe muss ziemlich mühsam zu steigen gewesen sein, ähnlich der noch etwas später entstandenen Haupttreppe des

Louvre, welche den Besuchern der Gemäldegalerie wohl bekannt ist.

Ueber die Architektur des Aeusseren (Fig. 26) ist nur zu sagen, dass sie, in der Masse aus Ziegeln, in den constructiven Gliedern aus Quadern bestehend, einen überaus schlichten Eindruck machte. Bezeichnend waren die in tiefen Bogennischen liegenden Fenster. Das Obergeschoss war wie in St. Germain und La Muette gewölbt und trug, ähnlich wie dort, ein Terrassendach, das mit Steinplatten eingedeckt war. Nur über der Kapelle, die sich schon durch ihre grossen mit Maasswerk gegliederten Bogenfenster charakterisirte, erhob sich ein hohes

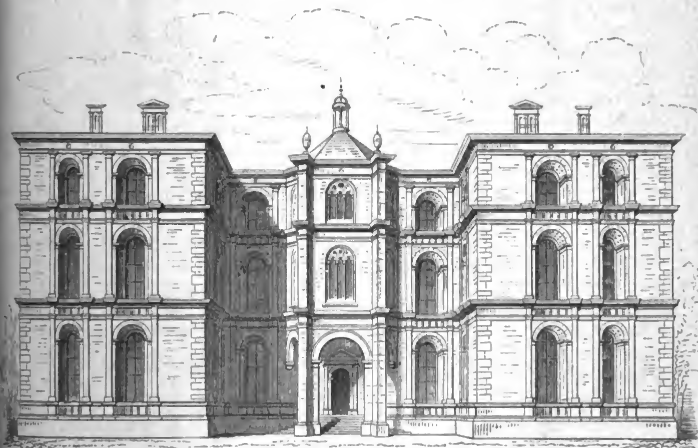


Fig. 26. Schloss Chalvau. Vordere Façade. (Du Cerceau.)

Dach, das von einer Laterne bekrönt wurde. Für die Seitenfaçaden bestimmten die in zwei Stockwerken wiederholten offenen Bogenhallen der Galerieen den Eindruck.

§. 26.

Das Schloss von Villers-Coterets.

Wenn La Muette und Chalvau sich in der Construction und selbst dem Compacten, eng Geschlossenen der Anlage mit St. Germain vergleichen liessen, so bietet das Schloss von Villers-Coterets in seiner weiten, gestreckten, um mehrere grosse

Höfe sich ausdehnenden Gruppirung einige Verwandtschaft mit Fontainebleau.[1] Nur dass hier, wo wenig Altes beizubehalten war, der Architekt freier, planmässiger verfahren, symmetrischer, normaler componiren konnte.

Aus dem Erlass Franz I vom 18 Juni 1532 wissen wir, dass damals, neben den Bauten zu Fontainebleau, Boulogne, sowie zu St. Germain und am Louvre auch in Villers-Coterets gearbeitet wurde. Ausdrücklich wird sogar hervorgehoben, dass dort wie zu St. Germain eine Fontainenleitung bewerkstelligt werden solle.[2] Auch dieses wie die meisten Schlösser des jagdliebenden Königs verdankte seinen Ursprung einem benachbarten Walde; es lag an der Strasse von Paris nach Soissons, fünf Meilen von letztgenannter Stadt, dicht beim Walde von Rets.

Das Gebäude gehört zu denen, an welchen die moderne Form des fürstlichen Landsitzes, ohne Graben und Zugbrücke, ohne Thürme und die anderen mittelalterlichen Elemente, kurz ohne die traditionellen Zuthaten sich darstellt. Selbst die Treppen liegen nicht mehr als Wendelstiegen in vorspringenden Thürmen, sondern sind gerade ansteigend, nach dem Muster der florentinischen, noch in bescheidener Weise in den Ecken der Höfe angebracht. Letztere haben auf drei Seiten vorgelegte Säulenarkaden zur Verbindung der Räume.

Man tritt durch ein schlichtes Rundbogenportal, über welchem sich ein Altan auf Kieseln erhebt, in den äusseren Hof (basse cour), der auf drei Seiten von einstöckigen Dienstwohnungen umgeben ist. Säulenportiken, zu deren erhöhtem Fussboden in gewissen Zwischenräumen einige Treppenstufen führen, umgeben diesen lang gestreckten Hof, der 120 Fuss Breite bei 300 Fuss Länge misst. In der Hauptaxe gelangt man dann an ein zweites Thor, in dem Querbau, der den äusseren von dem inneren Hofe trennt. Dieser Bau enthält die älteren Theile des Schlosses, welche Franz I erneuerte und ausbaute. Die Formen sind hier selbstverständlich reicher, und der Bau zeigt über dem Erdgeschoss, das er mit den Gebäuden des äusseren Hofes gemein hat, ein oberes Stockwerk, das am ganzen herrschaftlichen Theile durchgeführt ist. Pilaster, die unteren dorisch, die oberen korinthisirend, gliedern die Wandflächen. In der Mitte öffnet sich mit gedrücktem Bogen das Portal, das in den zweiten Hof führt; über demselben eine Loggia mit Balkon; darüber am Fries die Lilien und der königliche Namenszug. Das hohe Dach hat sein besonderes Stockwerk und auf seinem Giebel erhebt sich ein Glockenthurm mit schlanker Spitze.

Nach diesem Vorgange ist die Architektur der herrschaft-

[1] Aufn. bei Du Cerceau, T. II. — [2] De Laborde I, p. 339.

lichen Wohnräume, welche den inneren Schlosshof umgeben, nur in etwas einfacherer Ausführung behandelt. Vor das Erdgeschoss legen sich an den beiden Schmalseiten und der rechts vom Eintretenden befindlichen Langseite Säulenhallen, gleich denen des äusseren Hofes durch Architrave verbunden und unmittelbar wie dort das Pultdach aufnehmend. Dieser innere Hof, 56 Fuss zu 120 messend, diente zum Ballspiel.

An der inneren Eintheilung ist nichts weiter bemerkenswerth, als dass eine Reihe von grösseren und kleineren Gemächern, in einfacher Flucht aneinandergereiht, zum Theil durch schmale Corridore degagirt werden und mit den Treppen in Verbindung stehen, deren Anlage schon berührt wurde. Ausser den Haupttreppen sind indess noch einige Wendelstiegen in runden Eckthürmchen zu Hülfe genommen, auch sonst nach aussen mehrere kleine runde Thürme angebracht, um rings den Blick über die Gärten und den Park zu gewähren. Das Schloss war nämlich nach allen Seiten von ausgedehnten Blumenparterres, Gärten mit Alleen und Gebüsch, endlich von einem ebenfalls weithin mit Alleen durchschnittenen Park umgeben. Treppen führten unmittelbar aus den Zimmern auf mehreren Seiten in die Gärten. So kann man das Ganze als Muster eines einfachen, aber behaglichen und geschmackvollen vornehmen Landsitzes jener Zeit betrachten.

§. 27.

Schloss Folembray, genannt der Pavillon.

Gleich dem letzterwähnten Bau trägt auch das Schloss von Folembray das Gepräge einer einfach klaren modernen Anlage (Fig. 27) ohne mittelalterliche Reminiscenzen.[1] Höchstens dass die fünf Wendeltreppen mit ihren polygonen Thürmen, die im Hofe vertheilt sind, an die alte einheimische Sitte erinnern. Der Eingang, ein in antiker Weise mit Pilastern eingefasster Rundbogen, lag in einem Pavillon A, der von vier runden Thürmen flankirt wurde. Von hier trat man in einen äussern unregelmässig angelegten Hof, welcher einen Saal zum Ballspiel ausser andern Baulichkeiten enthielt. Von hier gelangte man, nicht wie gewöhnlich in der Längenaxe fortschreitend, sondern nach der Linken sich wendend, bei B in den grossen inneren Hof C, der die bedeutende Länge von 240 zu 140 Fuss Breite mass. Ohne Arkaden war derselbe auf allen Seiten von stattlich angelegten und wohlverbundenen Wohnräumen in zwei Stockwerken und einem Dachgeschoss umgeben. Die Fenster, hoch mit doppelten Kreuzstäben, zeigten einfache Umrahmung, die Dachfenster

[1] Du Cerceau, Vol. I.

ausserdem antikisirende Giebel. Es ist derselbe Geist vornehmer Einfachheit und schlichter Klarheit, der diesen anziehenden ländlichen Aufenthalt, ähnlich wie das Schloss von Villers-Coterets auszeichnet. Mit besonderer Vorliebe war die nach dem Garten liegende Langseite behandelt. In ganzer Ausdehnung von einer breiten Terrasse begleitet, von welcher Treppen in den Garten hinabführten, enthielt sie eine Flucht von unmittelbar zusammenhängenden, ausserdem durch drei Wendeltreppen in Verbindung mit den andern Stockwerken gesetzten Sälen und kleineren Zimmern, nicht weniger als zehn im Ganzen. Den grössten Reiz gewann aber die Anlage durch die schönen Gärten und Parks, die in bedeutender Ausdehnung das Schloss umgaben.

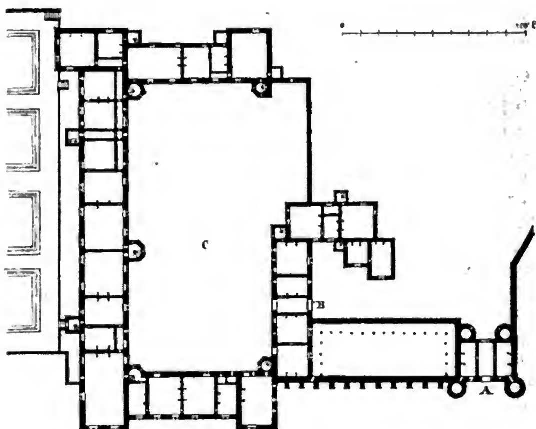


Fig. 27. Schloss Folembray. (Du Cerceau.)

Auch dieses Schloss verdankte seine Entstehung Franz I. Eine halbe Meile nördlich von Coucy in einer Ebene gelegen, diente es dem König zum abwechselnden Aufenthalt, wenn ihm die Mauern in dieser grandiosen Veste des Mittelalters zu drückend wurden. In den Bürgerkriegen des XVI Jahrhunderts wurde es theilweise eingeäschert, und Du Cerceau giebt uns in der perspektivischen Ansicht des Gebäudes das Bild eines halb in Ruinen liegenden, dem völligen Untergang entgegengehenden Baues.

IV. Kapitel.

Die Renaissance unter Franz I.

B. Landsitze des Adels.

§. 28.

Das Schloss Nantouillet.

Das Beispiel eines so kunstliebenden Königs wirkte schnell bestimmend auf Alles ein, was vornehm war und sich zum Hofe hielt. Noch gegen Ende des XV Jahrhunderts baute der Adel seine Wohnungen durchaus nur im gothischen Styl, und selbst ein Mann wie Louis de la Trémouille, der Italien genugsam kannte, fand für seine prächtige Wohnung in Paris die alte einheimische Bauweise hinreichend. Sogar im ersten Decennium des XVI Jahrhunderts sahen wir einen Kenner und Freund der Kunst wie den Kardinal Amboise im Schloss Gaillon einen Bau errichten, in welchem die gothischen Tendenzen noch stark vorherrschen. Aber seit dem Regierungsantritt Franz I dringt die Renaissance auch bei den Landsitzen des Adels mehr und mehr ein, und wir können in einer Reihe anziehender Werke auch hier den Entwicklungsgang der Architektur deutlich verfolgen. Bezeichnend aber ist, dass bei diesen Bauten mehr als bei den meisten königlichen Schlössern die Grundzüge der feudalen Burg beibehalten werden. Je weniger Bedeutung, gegenüber der Macht der Krone, der Adel fortan als selbständiges Element im Staatsleben hatte, desto mehr, so scheint es, mochten seine Mitglieder in ihren Landsitzen den Schein des festen Schlosses durch den ringsum angelegten Wassergraben und die mächtigen Eckthürme behaupten. Es war freilich nur eine Maske, unter welcher die Rücksicht auf Bequemlichkeit, heitren Schmuck und behaglichen Lebensgenuss sich um nichts weniger geltend machte.

Wir beginnen mit einem trotz seiner Nähe von Paris bis jetzt wenig bekannten Schloss, dessen treffliche Publikation wir Sauvageot verdanken.[1] Es ist das unfern Meaux gelegene Schloss Nantouillet, der glänzende Landsitz des Kardinals Duprat, der aus niedrem Stande sich zu der Würde eines Kanzlers Franz I und später selbst eines päpstlichen Legaten aufgeschwungen hatte. Der Bau wurde wie es scheint um 1519 begonnen; an einem Fenster des Erdgeschosses liest man die Jahrzahl 1521.

[1] Sauvageot, Palais, Tom. III, p. 25 ff. mit 13 Tafeln.

Das Schloss, heute in verwahrlostem Zustande zu einem Pachthofe herabgewürdigt, trägt nicht bloss in der Gesammtanlage das Gepräge eines feudalen Herrenhauses, sondern zeigt auch in seinen Einzelformen eine starke Mischung gothischer Elemente mit den decorativen Formen der Renaissance.

Ein Wassergraben, jetzt ausgefüllt und mit Gebüsch bepflanzt, umgiebt die hohe Umfassungsmauer, die ein Rechteck von ca. 260 Fuss Breite bei 230 Fuss Tiefe bildet. Auf den vier Ecken sind ganz nach mittelalterlicher Weise runde Thürme von 32 Fuss Durchmesser angeordnet. An der Rückseite schliesst sich ein Gartenparterre an, welches der ehemalige Graben mit umzieht. Auch an seinen beiden nach aussen gelegenen Ecken sind zwei kleinere runde Thürme pavillonartig errichtet. Der Eingang in den Schlosshof liegt nicht, wie man erwarten sollte, in der Axe, sondern an der rechten Ecke der vorderen Seite, dicht flankirt von dem dort befindlichen Thurme, ganz nach den Regeln alter Vertheidigungskunst die rechte unbeschützte Seite des Heranziehenden bedrohend, als hätten bei den Anlagen dieser Zeit noch Rücksichten auf ernstliche Abwehr von Angriffen gegolten: Das Portal besteht aus einem grossen rundbogigen Thorweg, neben welchem eine schmale Pforte für Fussgänger in herkömmlicher Weise angeordnet ist. Hier fällt sofort die wunderliche Vermischung der beiden Baustyle ins Auge: das untere Geschoss zeigt ausschliesslich die Formen der Renaissance, Rahmenpilaster von schweren Verhältnissen, mit eleganten Kapitälen und sonstiger zierlicher Decoration; das obere Geschoss, an welchem man die grossen Mauerfalze für die Ketten der Zugbrücke bemerkt, hat drei elegante baldachingekrönte Nischen für Statuen, zwischen welchen über der Einfahrt eine viel höhere und reichere Nische mit der Statue eines sitzenden Jupiter — ein passender Schutzheiliger für einen Kirchenfürsten der damaligen Zeit — angeordnet ist. Diese Nischen mit ihren hohen durchbrochenen Baldachinen sind gothisch gedacht, aber der mittelalterliche Gedanke ist mit den zierlichsten Renaissanceformen ausgedrückt.

Tritt man in den Hof, so gelangt man zwischen neueren Oekonomiegebäuden hindurch zu dem Kern der alten Anlage. Das Schloss besteht aus einem Hauptflügel, der den Eingang und die Treppe enthält und sich an die Umfassungsmauer der Rückseite anschliesst; ausserdem aus zwei Seitenflügeln, von denen der links gelegene eine schön ausgebildete Treppe für die Dienerschaft enthält. Auf den beiden äusseren Ecken sind wieder runde Thürme angebracht, die indess nur 9 Fuss im Lichten messen. Sie gewähren als Erker für die Eckzimmer den Ausblick in den Garten. Der rechts gelegene enthält ausserdem in einem niedrigen Parterregeschoss das Badekabinet des Kardinals.

welches die heutigen Bewohner als »Gefängniss« bezeichnen. Eine von aussen sichtbare Wendeltreppe führt aus den Wohnzimmern zu ihm hinab.

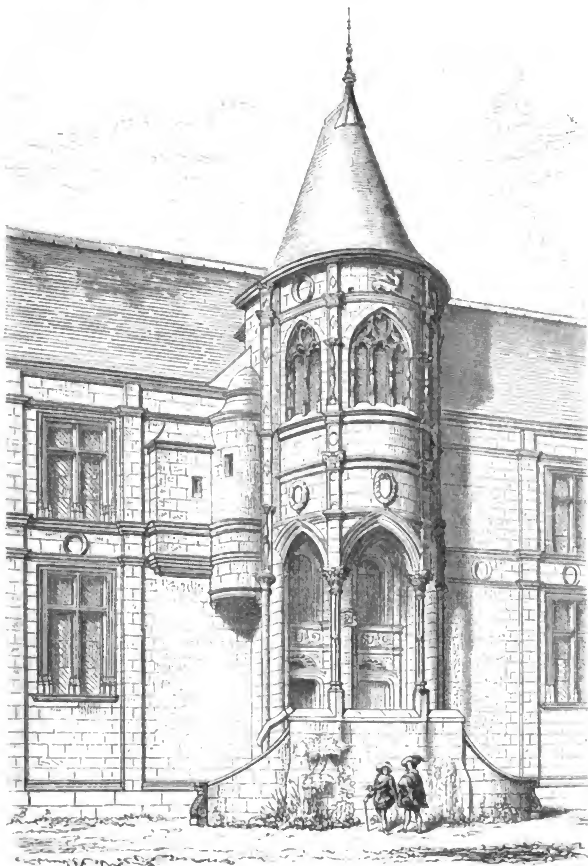


Fig. 28. Schloss Nantouillet. (Sauvageot.)

Der interessanteste Theil des Baues ist die Treppe. In der Axe des Hauptflügels angelegt, bietet sie für Frankreich eins der frühesten, vielleicht geradezu das erste Beispiel einer Treppe

mit geradem Lauf, die ins Innere des Baues hineingezogen ist, während die meisten Treppen der damaligen französischen Schlösser, wie wir sahen, in vorspringenden Thürmen angelegte Wendelstiegen sind. Den Eingang vom Hofe bildet ein niedriges Portal, mit abgerundetem Sturz, von gothischen Diensten und Hohlkehlen eingefasst, aber mit delikat ausgeführten Renaissance-Arabesken geschmückt. Zugleich führt aber auch an der entgegengesetzten Gartenseite eine doppelte Rampentreppe zu einem zweiten Portal, das von einer Vorhalle auf schlanken im Sinne des Mittelalters componirten Säulen überdacht wird. Diese Säulen (Figur 28) tragen die kleine polygone Kapelle des Schlosses, die also hier wie so oft damals in Frankreich über dem Portal auf Säulen hinausgebaut ist. Ein Corridor, unter dem zweiten Stiegenlauf liegend, führt von diesem Gartenportal zu der Treppe. Diese ist ein Meisterstück eleganter Architektur; mit verschieden componirten gothischen Stern- und Netzgewölben bedeckt, zeigt sie an den frei schwebenden, durchbrochen gearbeiteten Schlusssteinen, an dem reichen Maasswerke, das die Rippen umspielt, endlich an den Consolen und eleganten Renaissance-Nischen der Wandpfeiler die ganze decorative Pracht dieser Epoche. Hier sieht man auch die kecke Devise des ehrgeizigen Kardinals: »HEVRTANT A POINT.« Die Kapelle mit ihren Netzgewölben und Fischblasenfenstern ist klein, steht aber durch eine geschmackvolle hölzerne Gitterthür so mit dem Treppenhaus in Verbindung, dass dieses nöthigen Falls den Begleitern des Schlossherrn zur Anhörung der Messe dienen konnte. Der prächtig geschnitzte Stuhl des Kardinals ist noch vorhanden.

Von der innern Ausstattung sieht man Nichts mehr als den reichen Kamin in dem Saale des Erdgeschosses, der links vom Hofeingange neben der Treppe liegt. Der Salamander Franz I, den man an mehreren Stellen antrifft, ist ein weiteres Beglaubigungszeichen für die Entstehungszeit des anziehenden Baues. Noch sei der eleganten teppichartigen Muster gedacht, welche in der Form von Sternen, Lilien und dergleichen mit mannigfaltiger Zeichnung die Mauerflächen beleben. Sie sind in flacher Vertiefung aus dem Stein herausgemeisselt. Beachtenswerth ist endlich auch, dass der ganze Bau kein ausgesprochenes Dachgeschoss besitzt.

§. 29.

Das Schloss Chenonceau.

Im Gegensatz zu dem eben besprochenen Werke bietet das Schloss von Chenonceau das Bild eines noch völlig erhaltenen Denkmals dieser baulustigen Zeit. Wenige Meilen von Blois, auf einer Brücke über dem Fluss Cher errichtet, wurde es seit

1515 durch Thomas Bovier, Finanzintendanten der Normandie, bis zu seinem Tode 1523 in den Haupttheilen vollendet. [1] Aber schon sein Sohn verkaufte das Schloss an Franz I, der ebenfalls Arbeiten daran ausführen liess. [2] Noch jetzt sieht man an dem Bau mehrfach gemalt und gemeisselt die Wappen des ersten Besitzers und seiner Gemalin und den Spruch: »SIL VIENT A POINT ME SAUWIENDRA.« Heinrich II schenkte es der Diana von Poitiers, welche um 1555 die schon vom ersten Erbauer beabsichtigte Brücke über den Cher ausführen liess. Nach dem Tode des Königs zwang Katharina von Medicis die verhasste Maitresse es ihr gegen das Schloss Chaumont abzutreten. Es wurde ein Lieblingssitz der Königin, die dem alten Bau grossartige Zusätze hinzuzufügen begann. [3] Zwei rechteckige Flügel,

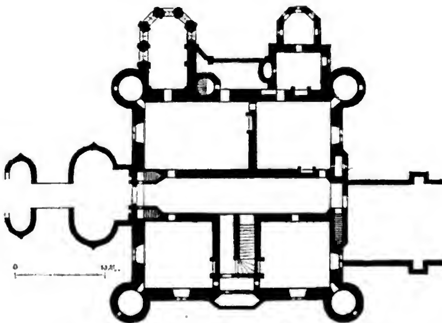


Fig. 29. Schloss Chenonceau. (Du Cerceau.)

die das Schloss von der Rückseite einfassten, sollten sammt der zwischen ihnen gelegenen Brücke die Verbindung mit einem grossartigen Hofe vermitteln. Nach den Zeichnungen bei du Cerceau sollte der Hof auf beiden Seiten zu einem Halbrund, ganz mit Arkaden eingefasst, sich erweitern und mit einer zweiten Brücke auf einen weiten trapezförmig angelegten äussern Hof münden, der auf drei Seiten von Gebäuden umschlossen war und in der Mitte der Hauptaxe ein grossartiges Portal mit dreischiffiger Eingangshalle zeigt.

[1] L. de la Saussaye, Blois et ses environs, p. 297. — [2] De Laborde, la ren. des arts I, p. 340 in dem Erlass vom 22 Januar 1535. — [3] Aufnahmen bei Du Cerceau, Vol. II. Einzelheiten in Berty, ren. monum. Vol. I und Rouyer et Darcel, l'art. archit. V. I, pl. 4. Vgl. auch Victor Petit, châteaux de la valleé de la Loire. Paris 1860. Fol. (Sammlung lithographirter malerischer Ansichten.)

Wir sehen von diesen Entwürfen ab und beschränken uns auf die zu Franz I Zeit ausgeführten Theile. Das Gebäude (Fig. 29) bildet eine ungefähr quadratische Masse, ähnlich den Schlössern La Muette und Chalvau, nur mit stärkeren Anklängen an das Mittelalter, da auf den vier Ecken runde Erkerthürme auf Kragsteinen vorspringen und an der östlichen Seite eine polygon geschlossene Kapelle und ein viereckiger Pavillon mit einem ebenfalls polygonen kleineren Raum, der Bibliothek,

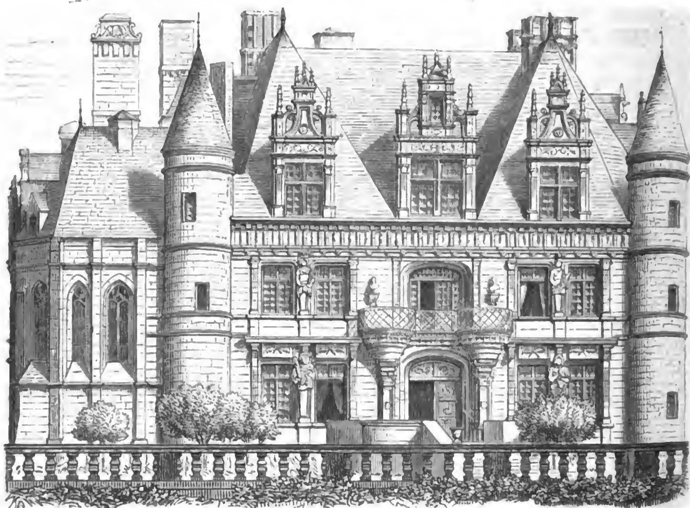


Fig. 30. Schloss Chenonceau. (Baldinger nach Photogr.)

herausgebaut sind.[1] Den Zugang gewinnt man über eine lange Brücke, deren Eingang in mittelalterlicher Weise durch runde Thürme vertheidigt wird. Das Gebäude selbst hat in der Mitte der Länge nach einen breiten Corridor. Von ihm gelangt man links in einen Saal und ein geräumiges Nebenzimmer, beide auf den Ecken durch einen runden Erker erweitert. Mit dem Saal steht die Kapelle, mit dem Nebenzimmer der schon erwähnte Pavillon sammt der Bibliothek in Verbindung. Zwischen beiden

[1] Die Decke der Bibliothek in Rouyer und Darcel, a. a. O.

Räumen ist ausserdem eine Communication durch einen Gang und eine Wendeltreppe. Auf der andern Seite gelangt man vom mittleren Corridor in zwei quadratische Wohnräume, zwischen welchen die Haupttreppe in geradem Lauf bis zu einem Podest und von dort in umgekehrter Richtung bis ins obere Geschoss führt. Kleinere Nebentreppen sind an beiden Endpunkten des mittleren Corridors angebracht. Die Anordnung des Erdgeschosses wiederholt sich im oberen Stockwerk.

Die Architektur des Aeussern (Figur 30) zeigt die hohen Dächer mit ihren noch mittelalterlich entworfenen aber in Renaissanceformen durchgeführten Fenstergiebeln und den massenhaften Kaminen, die gedrückten Korbbögen des Portals und der über demselben angebrachten Loggia, die durch vorgekragte Altane sich nach aussen öffnet, endlich die spätgothischen Formen der Kapelle: alles Elemente aus der Frühzeit der französischen Renaissance. Die Fenster mit ihrem abgerundeten Sturz werden von Pilastern eingeschlossen und paarweise durch derb behandelte Hermen verbunden. Der Reiz der Lage mitten auf dem strömenden Wasser, umgeben von prächtigen Baumgruppen und Gärten, ist von seltner Anmuth. Das Innere erhält aber noch höheren Werth durch die fast vollständige Erhaltung der alten Ausstattung mit ihrem reichen plastischen und malerischen Schmuck.

§. 30.

Das Schloss von Bury.

Zu den grossartigsten Schlossanlagen aus der Frühzeit Franz I gehörte **Bury**. Zwei Meilen von Blois in dem anmuthigen Waldthale der Cisse gelegen, dicht am Rande des Waldes von Blois, erregt es noch jetzt durch seine mächtigen Ruinen die Bewunderung. An der Stelle einer in den Kriegen unter Karl VI und Karl VII zerstörten Burg wurde es seit 1515 durch Florimond Robertet, Minister und Staatssekretair des Königs, neu erbaut.[1] Im Anfang des XVII Jahrhunderts beim Aussterben der Familie in andere Hände gelangt, gerieth es unter den neuen Besitzern bald in Verfall und wurde von denselben sogar seiner Ausstattung beraubt und theilweise zerstört, um das ihnen ebenfalls gehörende Schloss von Onzain herzustellen und zu schmücken. Einmal preisgegeben, sank es immer tiefer, wurde von den Bewohnern der Umgegend als Steinbruch benützt und ist jetzt nur noch als gewaltige Ruine der Schauplatz für die Phantasiegebilde der Volkssage, die seine Trümmer zum Sitz des wilden Jägers und der weissen Dame gemacht hat.

---

[1] L. de la Saussaye, Blois et ses environs, p. 237.

Von der Anlage des Ganzen haben wir nach Du Cerceau [1] in §. 8 mit Hinzufügung des Grundrisses ein Bild entworfen. Wir geben nach derselben Quelle eine perspektivische Ansicht unter Figur 31, aus welcher die Verbindung mittelalterlicher Anlage und moderner Ausstattung ersichtlich wird. Der Wassergraben mit seiner von Thürmen vertheidigten Zugbrücke, die vier runden Eckthürme, zu denen noch zwei am Ende des Gartens hinzu-

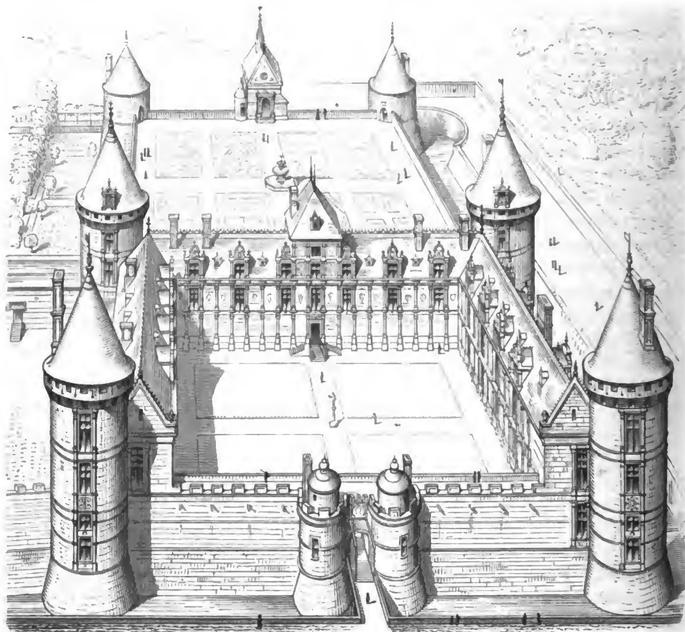


Fig. 31. Schloss Bury. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)

kommen, gehören der feudalen Burg des Mittelalters; aber die Eintheilung der inneren Räume zeigt uns die Gewohnheiten einer neuen Zeit. Die Thürme, anstatt der Vertheidigung zu dienen, enthalten in jedem Stockwerk ein geräumiges Zimmer nebst Garderobe, nach aussen durch grosse Fenster mit Kreuzstäben sich öffnend. Auch die Treppen sind nicht mehr als Wendelstiegen

[1] Les plus excellens bastim. Vol. II.

in vorspringenden Treppenhäusern angelegt, sondern in den Bau hineingezogen. Ebenso gehören die stattlichen Arkaden auf der Eingangsseite, die regelmässige Anlage des Hofes, der ein Quadrat von 150 Fuss bildete, und die 140 Fuss lange, 24 Fuss breite prachtvolle Galerie, welche den rechten Flügel einnahm, der neuen Zeit an. Der Renaissance entstammt auch die ganze Decoration mit regelmässigen Pilastersystemen in zwei Geschossen und den reich bekrönten Dachfenstern, welche an die spielenden Formen von Blois und Chenonceau erinnern.

Unter dem reichen Schmuck, der das Schloss auszeichnete, werden noch im XVII Jahrhundert prächtige Marmorbüsten hervorgehoben. Bei Du Cerceau und danach in unserer Abbildung sieht man in der Mitte des Hofes auf einer Säule eine schlanke jugendliche Gestalt. Es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Figur der gänzlich verschollene bronzene David Michelangelo's war, welchen dieser im Auftrage der Signoria von Florenz ursprünglich für Pierre de Rohan, Marschall von Gié, giessen sollte, [1] und die der Nachfolger desselben in der Gunst des Königs, Florimond Robertet, erhielt und im Hof seines Schlosses Bury aufstellen liess. In Reisebeschreibungen des XVII Jahrhunderts wird ausdrücklich ein »Erzbild des Königs David« im Schlosshofe von Bury erwähnt, welches von Rom hergebracht sei und von den Kennern sehr hoch geschätzt werde. [2] Aber schon in den Stichen von Israel Sylvestre sieht man an Stelle des David einen Springbrunnen. Wahrscheinlich war der David ebenfalls nach dem Schlosse Onzain gebracht, wo er dann spurlos verschollen ist.

§. 31.

Das Schloss Le Verger.

In ähnlicher Weise wie zu Bury beherrschen die Ueberlieferungen des Mittelalters, verbunden mit den Bauideen der neuen Zeit, die Anlage des nicht minder grossartigen Schlosses Le Verger im Anjou, der ehemaligen Wohnung des Prinzen von Rohan-Guémené. [3] Auch hier flankiren gewaltige runde Thürme mit Zinnenkranz und Machicoulis den Bau, einer auf den Ecken der Flügel, welche den grossen äusseren Hof umgeben; zwei andre ausserdem an den Ecken der herrschaftlichen Wohnung, die den ebenfalls rechtwinkligen inneren Hof einschliesst. Ein

---

[1] Vgl. M. de Reiset im Athenäum vom Jahr 1853. — [2] So in Jodocus Sincerus, Itinerarium Galliae 1649: «In medio areae, columnae imposita est imago regis Davidis aenea, magni pretii aestimata: quae Roma jam fere ante saeculum eo translata traditur.» (Die Verwechselung von Florenz und Rom kann nicht befremden.) Citat bei L. de la Saussaye, a. a. O. — [3] Vgl. Viollet-le-Duc, Dictionn. III, 180 ff.

Wassergraben umzog nicht bloss die ganze Anlage, sondern trennte auch den äusseren Hof von dem eigentlichen Schlosse. Aber in der rechtwinkligen und symmetrischen Anordnung des Planes sprach sich auch hier die Tendenz auf klare Regelmässigkeit aus, welche mit der Renaissance eindrang. Eine Zugbrücke führte zu dem von zwei runden Thürmen flankirten Haupteingang, der mit grossem Rundbogen und Giebelfeld die Gestalt eines antiken Triumphbogens nachahmt. Dagegen ist der zweite Eingang, der, gleich dem ersten in der Hauptaxe liegend, den Zutritt zum inneren Hofe gewährt, nach französischer Sitte aus einer im gedrückten Bogen gewölbten Einfahrt und daneben liegenden engen Pforte für Fussgänger gebildet. Auch fehlt über derselben die beliebte Bogennische mit dem Reiterbilde nicht, und die Krönung besteht aus einem steilen, von ausgekragten Thürmchen eingefassten und mit hohen Dachfenstern versehenen Pavillon. Die Dachfenster zeigen am ganzen Bau noch überwiegend mittelalterliche Form. So kreuzen sich auch hier die nationalen Ueberlieferungen mit fremden Einflüssen.

§. 32.

Das Schloss Varengeville.

Denselben frischen Charakter dieser Uebergangsepoche zeigen die Ueberreste des Schlosses Varengeville bei Dieppe, das zu den interessantesten Denkmälern jener Zeit gehört.[1] Ein durch seinen Reichthum und seine weiten Seefahrten, nicht minder durch seine Kunstliebe berühmter Rheder jener Stadt, Jean Ango, liess sich diesen prächtigen Landsitz erbauen, nachdem er vorher in Dieppe selbst sein Wohnhaus mit reich geschnitzter Holzfaçade neu aufgeführt hatte. Um 1532 konnte er Franz I mit fürstlicher Opulenz in seinem Schloss aufnehmen und bewirthen. Gleich Nantouillet ist auch dieses Prachtstück der Frührenaissance jetzt halb verwüstet und zu einem Pachthof herabgesunken. Aber noch zeigen die Hoffaçaden den Glanz und die Zierlichkeit des ursprünglichen Werkes. In der Ecke, wo beide Flügel zusammenstossen, erhebt sich ein polygoner Treppenthurm, wie meist an diesen Schlössern; aber originell und sonst kaum irgendwo in dieser Epoche nachzuweisen ist die grosse Freitreppe des Hofes, die mit doppelten Rampen zu einer grossen Halle im Erdgeschoss emporführt, welche über einer hohen Brüstungsmauer sich mit mächtigen, auf vier stämmigen Säulen ruhenden Bögen einladend gegen den Hof öffnet. Auch der

[1] Taylor et Nodier, Voyages dans l'ancienne France. Normandie T. II. pl. 96—98.

andere Flügel zeigt eine solche Halle, gleich jener nicht sowohl als Arkade, sondern mehr als offne Loggia aufzufassen. Die Säulen erinnern durch ihre derben Verhältnisse und die Kapitäle an gothische Bauweise; dagegen zeigen die Bögen antike Profilirungen und rautenförmige Cassetten, vermischt mit gothischem Stabwerk.

Im Erdgeschoss sieht man kleine Rundbogenfenster, mit Pilastern, Gebälk und Giebeln nach Art der Renaissance eingefasst. Dagegen haben die Fenster des Hauptgeschosses geraden Sturz, Kreuzstäbe und eine Umrahmung mit römischen Pilastern. Ein Fries mit Medaillonköpfen, abwechselnd in Rautenfelder oder in runde Lorbeerkränze eingefasst, zieht sich zwischen beiden Stockwerken hin. Ganz wie in Nantouillet ist auch hier auf Anlage eines Dachgeschosses verzichtet. Die grösste Pracht der Decoration entfaltet sich an der Rampentreppe, deren Stirnwand von köstlichen Arabesken, Pilastern mit graziösen Ornamenten und Reliefmedaillons ganz bekleidet ist.

§. 33.

Das Schloss von Chantilly.

In seiner Schilderung der Thelemiten-Abtei nennt Rabelais diese Phantasieschöpfung »prächtiger als Bonnivet, Chambord oder auch Chantilly.« Zu seiner Zeit gehörte also das letztgenannte Schloss unter die ansehnlichsten, die man in Frankreich kannte. Wir suchen aus Du Cerceau's Aufnahmen[1] eine Anschauung der Anlage zu gewinnen.

Die Lage des Schlosses (Fig. 32), nahe bei Senlis, an einem Nebenfluss der Oise, hatte Veranlassung zu ausgedehnten Wasserbassins gegeben, welche nicht bloss mit den herkömmlichen Gräben, sondern ausserdem mit grossen Teichen die umfangreiche Gebäudegruppe umschlossen. Von der Landstrasse gelangte man mittelst einer langen Brücke A über einen dieser breiten Wasserarme, der das Ganze umgab, in den rechtwinklig angelegten, von Dienstlokalen eingefassten äusseren Hof B, der durch den Saal C mit einem Gartenparterre D verbunden war. Wie eine lang gestreckte Insel liegen diese beiden zusammengehörenden Theile da. Als zweite Insel, rings in gleicher Weise von Wassergräben umschlossen, erhebt sich daneben die herrschaftliche Wohnung, die sich in Form eines Dreiecks um einen dreiseitigen Hof gruppirt. Wir finden also hier, ohne Frage bedingt durch die Beschaffenheit des Ortes, eine völlig unregelmässige Anlage, nach Art des Mittelalters. Der feudale Eindruck wird aber noch ver-

[1] Du Cerceau, T. II.

stärkt dadurch, dass nicht bloss auf den Ecken sich drei runde Thürme mit Zinnenkranz, Machicoulis und hohen Dächern erheben, sondern dass ungefähr in der Mitte zweier Seiten des

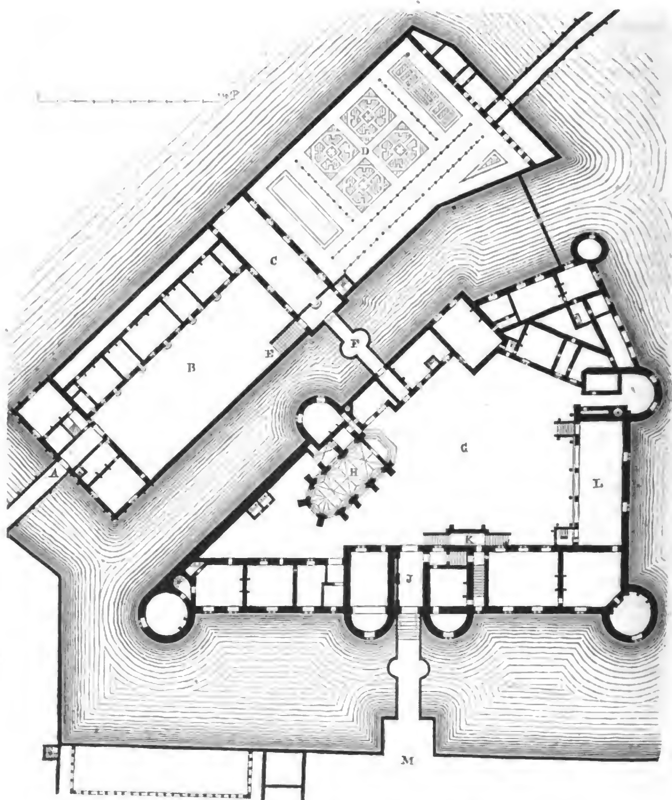


Fig. 32. Schloss Chantilly. (Du Cerceau).

Dreiecks ein bastionartiger halbrunder Thurm vorspringt, und zwei ähnliche Bollwerke an der dritten Seite den Zugang über die äussere Zugbrücke M vertheidigen. Hier ist also der feudale Charakter nachdrücklicher als an irgend einem anderen Schlosse

der Zeit betont. Das ganze innere Schloss steht auf einem Felsboden, dessen Plateau sich gegen 10 Fuss über den Boden des äusseren Hofes erhebt. Man musste daher aus diesem mittelst einer Treppe E auf die Brücke hinaufsteigen, die zum herrschaftlichen Wohngebäude führt. Ebenso gelangt man von diesem durch eine zweite Treppe in den gleichfalls niedriger gelegenen Garten. Endlich sind unter dem ganzen herrschaftlichen Bau gewölbte Keller in gewaltiger Ausdehnung und in zwei Stockwerken über einander aus dem Felsgrund gehauen, eine Anlage, die nach du Cerceau »eher einem Labyrinth als einem Keller zu vergleichen.«

Damit war aber die grossartige Anlage nicht abgeschlossen. Sie dehnte sich vielmehr nach zwei Seiten noch bedeutend aus; denn von der Hauptfaçade über die mit Thürmen flankirte Brücke J gelangt man bei M zu einer grossen, ebenfalls erhöht liegenden Terrasse, die in einem Rechteck von circa 300 zu 200 Fuss, von Mauern umschlossen, sich vor der Hauptfront des Schlosses in ganzer Länge ausdehnt. Von ihr kommt man sodann in die weiten Parkanlagen mit ihren prächtigen Alleen und Baumgruppen. An der entgegengesetzten Seite aber, wenn man von dem Gartenparterre D mittelst einer Brücke über den äusseren Wassergraben ging, kam man an einen noch viel ausgedehnteren Garten, der ein Quadrat von ca. 350 Fuss bildete und an der einen Seite von einer erhöhten offenen Loggia eingeschlossen war. Neben diesem Garten war der unregelmässige geräumige Wirthschaftshof mit seinen ausgedehnten Baulichkeiten angebracht, so dass das Schloss nicht weniger als drei Höfe besass.

Kehren wir nun zu dem inneren Schloss zurück, um seine Anlage zu prüfen. Die Hauptfront bildet die längere Kathete des Dreiecks. Hier gelangt man durch den die Mitte einnehmenden, von Thürmen vertheidigten Eingang J in die herrschaftlichen Wohnräume, die nach der Sitte der Zeit aus einer Reihe grösserer und kleinerer Zimmer bestehen. Vom Hofe G führt eine stattliche Freitreppe K mit zwei Rampen zu dem hochliegenden Erdgeschoss und von da zu einer Treppe, die in geradem Lauf, aber nach dem ersten Podest mit rechtwinkliger Wendung, das obere Stockwerk erreicht. Trotz der starken mittelalterlichen Reminiscenzen ist die Treppenanlage also völlig modern, und in dem ganzen Schlossbau kommt keine bedeutendere Wendelstiege vor. Die andre rechtwinklige Seite des Baues schliesst sich an den Hauptbau mit einem grossen Saal L, zu welchem eine besondre Freitreppe vom Hofe führt. An ihn lehnen sich, die stumpfe unregelmässige Ecke des Dreiecks füllend, untergeordnete Räumlichkeiten. Die dritte Seite, die Hypotenuse, wird nur zum Theil von Gebäuden, zum Theil von einer Befestigungsmauer umschlossen, aus welcher ein Thurm zur Vertheidigung der

zweiten Brücke vorspringt. Hier liegt als selbständiger kleiner Bau die gothische Kapelle H mit polygonem Chor.

Diess die Anlage des mächtigen Baues, die zum Theil aus dem Mittelalter stammt, aber im XVI Jahrhundert mit ausserordentlicher Pracht erneuert und umgestaltet wurde. Indess lassen sich nach du Cerceau's Zeichnungen, abgesehen von den mittelalterlichen Resten, zwei Epochen deutlich unterscheiden. Die erste, welche den grössten Theil des eigentlichen Schlosses,

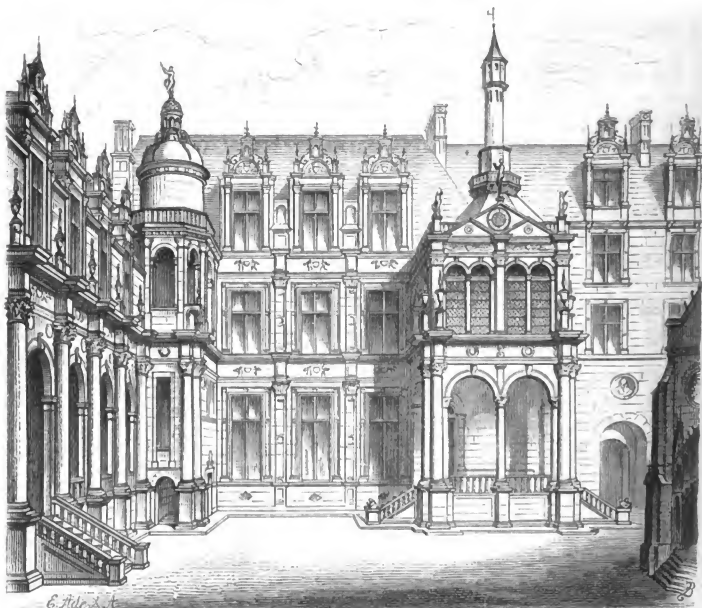


Fig. 33. Aus dem Hofe zu Chantilly. (Du Cerceau.)

der herrschaftlichen Wohnung umfasst, weist unverkennbar auf die Frühzeit Franz I; die zweite, welcher die regelmässige Anlage des äusseren Hofes und der dort befindlichen Diensträume zuzuschreiben ist, steht entschieden am Ausgange dieser Epoche oder vielmehr schon in der Zeit Heinrichs II. Die grösste Pracht entfaltet sich an den Bauten der Frühzeit, namentlich an der Hofseite der herrschaftlichen Wohnung, die zu den elegantesten und reichsten Werken dieser Zeit gehört (Fig. 33). Die grossen

Fenster mit ihren Steinkreuzen, in beiden Geschossen von korinthischen Pilastern eingefasst, die reich gekrönten Dachfenster, die mit den zierlichsten ihrer Art wetteifern, der glänzende, als

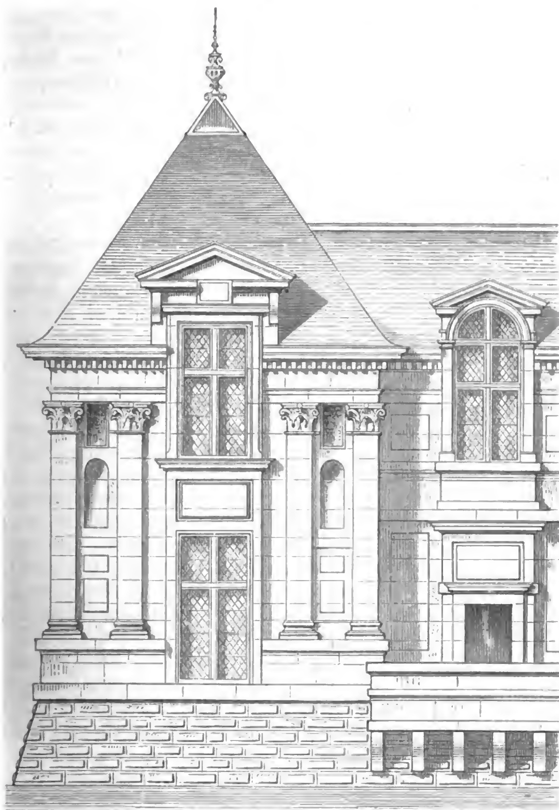


Fig. 34. Schloss Chantilly. Pavillon aus Heinrichs II Zeit. (Du Cerceau).

offene Halle angelegte Vorbau der Freitreppe, dessen Dach mit Statuen geschmückt und mit einer schlanken Spitze gekrönt ist, die prachtvolle offne Halle, mit welcher der galerieartige Saal sich gegen den Hof öffnet, und dessen Wände wie der eben er-

wähnte Vorbau mit korinthischen Halbsäulen gegliedert sind, endlich der kleine Pavillon in der einspringenden Ecke, der ebenfalls eine Treppe enthält und mit einem achteckigen Oberbau und runder Laterne abschliesst, das Alles bietet ein Ganzes von höchster Opulenz. Dazu kommen die Medaillons mit Brustbildern, die wappenhaltenden schwebenden Genien an den Fensterbrüstungen, die Vasen und Statuen, die überall zur Krönung selbständiger Theile verwendet sind, kurz alle Elemente der Decoration, welche jene prachtliebende Zeit zur Verwendung brachte. Selbst die Kapelle, im Wesentlichen wohl noch ein frühgothischer Bau, zeigt ein Portal, in welchem die Elemente des Flamboyant mit denen der Renaissance sich üppig mischen. Dem Mittelalter dagegen gehören offenbar die ihr benachbarten Baulichkeiten an.

Mit Recht sagt daher du Cerceau von dem herrschaftlichen Wohngebäude: »Il ne tient parfaictement de l'art antique ne moderne, mais des deux meslez· ensemble.« Dagegen heisst es von den Gebäuden des vorderen Hofes: »Les faces des bastiments estans en icelle tant dans la court que dehors, suivent l'art antique, bien conduicts et accoustrez.« In der That tritt bei diesen Theilen jene Vereinfachung der Formen ein, welche der strengeren Beobachtung der Antike zuzuschreiben ist. Die Gebäude bestehen fast ohne Ausnahme aus einem Erdgeschoss, dessen grosse Fenster mit Bogengiebeln dekorirt sind. Darüber erhebt sich ein oberes Stockwerk, dessen Fenster zum Theil rechtwinklig, zum Theil rundbogig geschlossen, aber sämmtlich mit antikisirenden Giebeln gekrönt werden. Sie ragen aber nach einer damals beginnenden Sitte in das Dach hinein. Interessant ist nun, dass an hervorragenden Stellen, besonders bei den Eckpavillons, eine einzige kolossale korinthische Pilasterordnung die Wände bekleidet (Fig. 34), ein Gebrauch, der dem Streben entsprang, aus den gehäuften kleinlichen Pilasterstellungen der früheren Epoche zu grossartigeren, einfacheren Formen zu gelangen. Ein Uebelstand war freilich im vorliegenden Falle, dass die oberen Fenster rücksichtslos das Gebälk sammt Fries und Dachgesimse durchschneiden. Vielleicht das früheste Beispiel dieser bedenklichen Anordnung. An dem grossen galerieartigen Saale, der diesen Hof von dem kleinen Gartenparterre trennt, tritt statt der unteren Fensterreihe eine offne Arkade auf Pfeilern ein, die mit korinthischen Pilastern dekorirt sind.

§. 34.

Das Schloss von Chateaudun.

Die Touraine hat unter allen Provinzen Frankreichs den grössten Reichthum an Denkmälern dieser Zeit aufzuweisen, und

das Flussgebiet der Loire, dieser lachende Garten mitten im Herzen des Landes, von Angers bis hinauf nach Orleans, ist für Frankreich beinahe das, was Toscana für Italien, ebenso wie sich die Normandie in der überschwänglichen decorativen Phantastik ihrer Werke mit Oberitalien vergleichen lässt. Die Touraine war damals der bevorzugte Sitz des Hofes; kein Wunder daher, dass sich neben den drei grossen königlichen Schlössern Amboise, Blois und Chambord eine Reihe von Landsitzen des hohen Adels erhoben, die an künstlerischem Glanz der Ausführung miteinander wetteiferten. Chenonceau, Bury, Le Verger, die wir schon kennen,

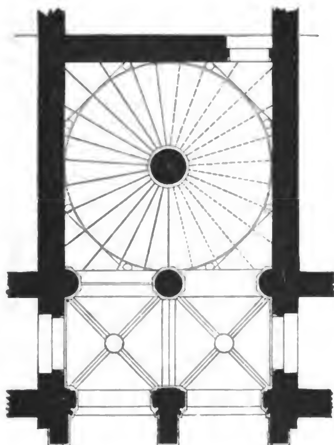


Fig. 35. Treppe zu Chateaudun. Grundriss.

gehören in diese Zahl. Andere stehen ihnen würdig zur Seite. Wir beginnen mit dem Schloss der alten Grafen von Dunois zu Chateaudun, kürzlich noch Wohnsitz des durch seine hohe Kunstliebe berühmten Herzogs von Luynes. In dem freundlichen Thal des Loir, eines Nebenflusses der Loire, sechs Meilen von Orleans gelegen, erfuhr das Schloss zu Anfang des XVI Jahrhunderts (1502—32) eine glänzende Erneuerung, ohne indess vollendet zu werden.[1] Das Aeussere dieser Theile gehört noch fast ausschliesslich dem gothischen Style, namentlich die prachtvolle Maasswerkgarnitur, welche in luftiger Durchbrechung das Hauptgesimse begleitet. Doch zeigen die Consolen des letztern, die Pilaster und Giebelkrönungen der Fenster den Einfluss der

[1] Victor Petit, châteaux de la vallée de la Loire.

Renaissance. Was aber dem Schloss seinen classischen Werth unter so vielen gleichzeitigen Monumenten verleiht. ist das

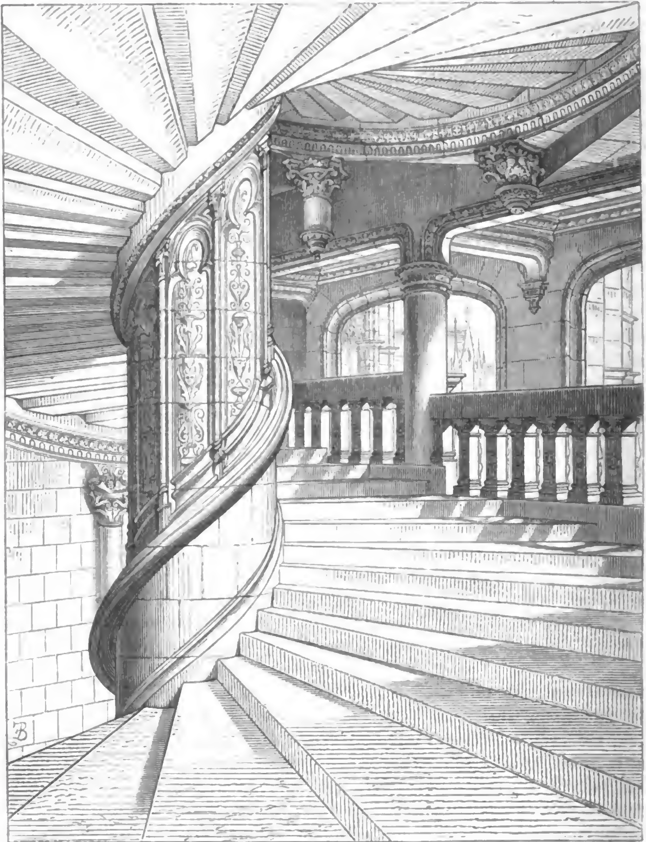


Fig. 36. Treppe zu Chateaudun. (Chapuy.)

Stiegenhaus, welches an Grossartigkeit und Reichthum seines Gleichen sucht.[1] Nicht wie die Haupttreppe von Blois aus der

[1] Abbildungen in Chapuy, Moyen âge monumental III, pl. 208. 298. 321. 369. 376. 382. 387.

Baulinie vorspringend, nicht wie die mittlere Treppe von Chambord zu einem selbständig isolirten Baukörper entwickelt, ist die Treppe von Chateaudun in den Bau hineingezogen, innerhalb desselben aber zu einem unabhängigen Prachtstück ausgebildet.

Vom Hofe aus tritt man in einen doppelten hohen Portalbogen, der noch ganz in mittelalterlicher Weise zwischen schlanke Strebepfeiler eingefasst ist, die mit Nischen und reichen Baldachinen für Statuen belebt sind und in schlanke Fialen auslaufen. Die Composition gemahnt fast an die eines gothischen Kirchenportals, denn dieser ganze Theil bildet mit seinem steilen Dach einen selbständigen Pavillon, der von zwei vorgekragten Rundthürmen eingeschlossen wird. Sämmtliche Abtheilungen sind mit gothischen Flachbögen geschlossen, die mit durchbrochenen Maasswerken wie mit Spitzen gesäumt sind. Auch das Dachgesims ist in ähnlicher Weise eingefasst.

Man gelangt nun unmittelbar in eine hohe Eingangshalle und befindet sich am Aufgang der Treppe. Diese ist dem allgemeinen Gebrauch der Zeit folgend eine Wendelstiege, die sich um einen runden Mittelpfeiler spiralförmig hinaufzieht (Fig. 35). Auf drei Seiten ist sie von der Mauer eingeschlossen, auf der vierten dagegen öffnet sie sich mit einem ganz flachen Bogen auf einer mittleren Rundsäule, welcher an den Mauerecken Halbsäulen entsprechen. Um aber die Stufen aufzunehmen, ist bei jedem Umlauf durch vortretende Träger ein Uebergang ins Achteck gemacht und dadurch ein Platz für acht auf schwebenden Consolen verkröpfte Säulen oder Kragsteine gewonnen. Diese ihrerseits stützen, durch Flachbögen verbunden, das kreisrunde Gesimse, auf welchem die Stufen mit ihren Endpunkten aufruhen. (Fig. 36.)

Ist diese Construction für sich schon beachtenswerth, so steigert sich das Interesse durch die Pracht der Ausstattung, deren Schönheit von keinem andern Werke der französischen Renaissance übertroffen wird. War am Aeussern Alles noch gothisch, so tritt hier der mittelalterliche Styl nur in der Form und dem Profil der Bögen und in der Maasswerkgliederung des Mittelpfeilers bescheiden auf. Allein die Felder der Spindel selbst sind mit Renaissance-Arabesken des reinsten Geschmacks und der delikatesten Ausführung gefüllt. Und die Kapitäle der Säulen, die Balustrade, die Gesimse und Friese, sowie die Leibung der Bögen, endlich die zahlreichen Kragsteine, Consolen und Kapitäle der Wandsäulen zeigen eine Mannigfaltigkeit und Schönheit, wie kaum ein zweites Bauwerk dieser Epoche.

§. 35.

Das Schloss zu Azay-le-Rideau.

In anderer Hinsicht bemerkenswerth ist das Schloss von Azay-le-Rideau.[1] Es zieht weniger durch ein einzelnes Prachtstück, als durch die klare und harmonische Gesammtanlage die Aufmerksamkeit an. Auf einer kleinen Insel des Ledre, etwa eine Meile von seiner Mündung in die Loire, gelegen, ist es im Wesentlichen seinem Aeussern nach jetzt noch so erhalten, wie es um 1520 von Gilles Berthelot, dem damaligen Besitzer des Ortes, erbaut wurde. Es besteht aus zwei in rechtem Winkel zusammenstossenden Flügeln, ist nach mittelalterlicher Weise mit einem Wassergraben umzogen und nach aussen durch Zinnenkranz und Machicoulis sowie durch mächtige runde Thürme mit runden Dächern als trotzige Veste charakterisirt, während die grossen von Kreuzstäben getheilten und mit Pilastern eingefassten Fenster diesem Anschein widersprechen.

Nach der innern Hofseite sind denn auch diese feudalen Elemente aufgegeben, und das Schloss zeigt dort drei Geschosse mit grossen Fenstern, die im obern Stockwerk eigenthümlicher Weise zum Theil in das Dach hineinreichen und mit phantastischen, nicht gerade schönen Giebeln gekrönt sind. Während die durchlaufenden Pilastersysteme und die zahlreichen horizontalen Gesimse dem Eindruck eine gewisse Monotonie geben, ist aller Luxus der Decoration auch hier auf das Treppenhaus verwendet, das in der längeren Hoffaçade als besonderer hochaufragender Giebelbau mit doppelten Bogenöffnungen in vier Geschossen hervortritt. Auch hier ist, ähnlich wie in Chateaudun, die Treppe im Innern des Gebäudes angelegt, aber ihre decorative Ausstattung zeigt schon am Aeussern die ganze Formensprache der Renaissance, ihre Pilaster und Bögen, ihre Arabeskenfriese und Gesimse, nur dass in den beiden mittleren Geschossen statt des Halbkreises der gedrückte Korbbogen angewandt ist. Am Mittelpfeiler, sowie zu beiden Seiten sind Nischen für Statuen mit reichen Baldachinen angeordnet, gleich dem krönenden Giebel mittelalterlich gedacht, aber mit der ganzen Fülle der Renaissanceformen ausgedrückt. Unter den Sculpturen begegnen wir mehrfach dem Salamander Franz I. Ausserdem findet sich der Namenszug des Erbauers und der Spruch: »UNG SEUL DESIR«, ohne Zweifel die Devise des Besitzers.

[1] Aufn. in Gailhabaud, Denkm. der Baukunst; vgl. V. Petit, châteaux etc.

§. 36.

Das Schloss von Beauregard.

Ungefähr eine Meile von Blois, am Saume des Waldes von Russy, am Abhange einer Hügelreihe, welche das anmuthige Thal des Beuvron einschliesst, liegt das Schloss Beauregard, das mit Recht seinen Namen trägt. Um 1520 wurde es für René, Bastard von Savoyen, natürlichen Bruder der Mutter Franz I, erbaut. [1] In der Schlacht von Pavia gefangen und bald darauf an den dort erhaltenen Wunden gestorben, hatte er sich nur kurze Zeit seines Besitzes erfreut und hinterliess denselben seiner Wittwe Anna von Laskaris. Im Jahr 1543 wurde es von dieser verkauft und kam bald darauf in den Besitz des Jean du Thier, der Staatssecretair unter Heinrich II war und durch seine Pflege von Wissenschaft und Kunst sich einen Namen machte. Er vergrösserte das Schloss und gründete darin eine Bibliothek, von welcher Ronsard singt:

. . . . . »Tu récompensas avec beaucoup d'escus
Ces livres qui avoient tant de siècles vaincus,
Et qui portoient au front de la marge, pour guide,
Ce grand nom de Pindare et du grand Simonide,
Desquels tu as orné le somptueux chasteau
De Beauregard, ton oeuvre, et tu l'as fait plus beau.«

Im Jahr 1617 kam Beauregard durch Kauf in den Besitz des Schatzmeisters Ludwigs XIII, Paul Ardier, der die grosse Galerie mit den Portraits von fünfzehn französischen Königen schmückte. Sein Sohn fügte noch eine Reihe von Bildnissen hinzu und baute die Façade, die nach dem Flusse liegt. Im Anfang unseres Jahrhunderts wurde durch einen neuen Besitzer leider die alte Kapelle, welche Fresken von Niccolo dell' Abbate enthielt, zerstört. In neuerer Zeit dagegen ist das Schloss durch den gegenwärtigen Besitzer trefflich restaurirt und im Styl der Renaissance neu ausgestattet worden.

Der grössere Theil des Baues [2] gehört so wie er jetzt besteht dem XVII Jahrhundert an; wir haben es hier in erster Linie mit der Anlage aus Franz I Zeit zu thun. Du Cerceau sagt von ihm: »L'édifice n'en est pas grand, mais il est mignard, et autant bien accommodé qu'il est possible pour ce qu'il contient.« Es bestand damals, wie die Pläne ausweisen (Fig. 37), aus einem südlichen und nördlichen Pavillon E, F, welche durch die grosse

[1] L. de la Saussaye, Blois et ses environs, p. 225 ff. — [2] Aufn. bei du Cerceau, Vol. II.

Galerie D und eine vor ihr liegende nach dem Hofe auf Pfeilern und Bögen sich öffnende Arkade C verbunden wurden. Ueber einem Obergeschoss, dessen grosse Fenster durch Kreuzstäbe getheilt und mit Pilastern eingefasst sind, erhebt sich ein Dachgeschoss, dessen Fenster an dem Verbindungsbau und dem einen Pavillon die zierlich spielende Bekrönung der Frührenaissance zeigen, während sie an den übrigen Theilen einfach mit antikem Giebel abgeschlossen sind. Zwei rechtwinklig anstossende Flügel A, G umfassen, der eine jedoch nur zur Hälfte, die beiden Seiten des inneren Hofes B. Ein grosser unregelmässiger äusserer Hof mit Wirthschaftsgebäuden legte sich, ähnlich wie bei Bury, vor die eine Langseite des Gebäudes.

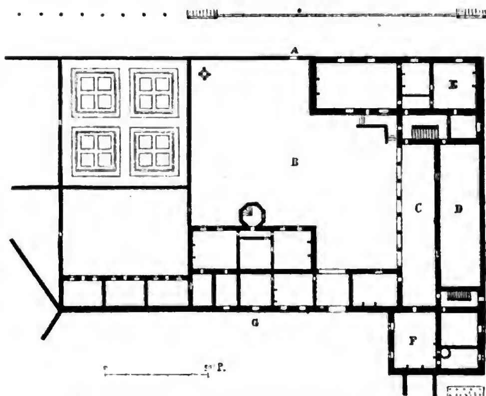


Fig. 37. Das Schloss von Beauregard. (Du Cerceau.)

Die moderne Tendenz der ganzen Anlage wird durch die vollständige Abwesenheit mittelalterlicher Elemente bezeugt. Keine Spur eines Grabens mit seinen Zugbrücken oder der beliebten Eckthürme ist zu erblicken. Die ganze Eintheilung ist klar, regelmässig, rechtwinklig. Auch die Haupttreppen sind im Innern des Baues angelegt, und zwar beide mit geradem Lauf, die eine neben der Galerie, die andre am Hauptpavillon. Zu dem hohen Erdgeschoss des letztern führt ausserdem eine breite Freitreppe mit doppelter Rampe. Nur die Dienstwohnungen, die vom Hauptbau getrennt den untern Theil des Hofes umschliessen, haben in einem vorspringenden achteckigen Thurm ihre Wendelstiege. Die Anzahl der herrschaftlichen Wohnräume war zu du Cerceau's Zeit gering; sie beschränkte sich ausser der gegen 70 Fuss

langen, 18 Fuss breiten Galerie, im Hauptflügel auf einen Saal von 40 zu 24 Fuss, der mit Nebenzimmer und Garderobe, sowie einem grösseren und einem kleineren Gemach verbunden war, in dem andern Pavillon auf ein grösseres Zimmer mit Garderobe und zwei kleineren, mit der Nebentreppe und der Galerie zusammenhängenden Räumen. Ein grosses wohlgepflegtes Gartenparterre, von zwei langen offnen Laubengängen mit Eckpavillons eingefasst, sowie ein weiter Park mit prachtvollen Bäumen und Alleen umgeben den Bau.

§. 37.

Kleinere Schlösser des Loiregebietes.

Die bisher betrachteten Bauten enthalten die Grundzüge französischer Schlossanlagen der Frührenaissance in so reicher Mannigfaltigkeit, dass wir die grosse Anzahl der kleineren Schlösser dieser Zeit in kürzerem Ueberblick zusammenfassen dürfen. Der gemeinsame Grundzug bleibt auch hier noch während der ganzen Epoche die Mischung gothischer Formen mit denen der Renaissance, die nationale Vorliebe für Thürme, erkerartige Ausbauten, vorspringende Treppenhäuser mit Wendelstiegen, für steile Dächer mit reich bekrönten Giebeln. Mit diesen Elementen verbinden sich die einzelnen antiken Formen, die man aus Italien empfing, in derselben naiven und zwanglosen Weise, die wir schon kennen gelernt haben. Der malerische Reiz dieser kleinen graziösen Werke hängt innig mit dem Charakter ihrer landschaftlichen Umgebung zusammen. In den engen Strassen, an den regelmässigen Plätzen der Städte würde ihre Architektur nicht Stich halten, am wenigsten wenn man sie unmittelbar neben irgend einen der streng componirten, in machtvollen Formen und symmetrischer Anlage entwickelten florentinischen Paläste stellen wollte. Aber umgekehrt würde ein Palazzo Strozzi oder Ruccellai sich ebenso übel ausnehmen, wenn man ihn an das Ufer der Loire oder des Cher in die unmittelbare Umgebung von Wald und Wiese verpflanzen würde. Die französischen Schlösser haben eben ein Gepräge ländlicher Zwanglosigkeit, das nur in freier Naturumgebung sich entfalten konnte.

Die Bauten des Loiregebiets zeigen diesen Charakter in besonders liebenswürdiger Weise. Nahe bei Azay-le-Rideau liegt das Schloss von Ussé, [1] noch im Mittelalter um 1440 begonnen, dann 1485 fortgesetzt und erst im XVI Jahrhundert vollendet, ein gothischer Bau mit späteren Umgestaltungen im Renaissance-

[1] V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire.

styl, überschwänglich reich, dazu mit Thürmen und hohen Dächern überladen, die wie die Pilze emporschiessen. Elegante Frührenaissance zeigt auch das kleine Schloss von Sansac[1] bei Loches, vom Jahr 1529, die Fenster in üblicher Weise mit Pilastersystemen eingerahmt, die Dachfenster mit zierlichen Giebeln. Aehnlich das Schloss von Landifer[2] mit vier runden Eckthürmen, Kreuzfenstern, feinen Pilastern und reichem Dachgeschoss, um 1558 indess durch Heinrich II umgebaut und zum Theil erneuert. Ferner das Schloss zu Lude,[3] um 1535 vollendet, mit mächtigen runden Eckthürmen, zierlichen Pilastern, Medaillons mit Brustbildern in den Wandfeldern und mit Dachfenstern, die mit muschelartigen Bekrönungen schliessen. Das Schloss von Bénehart,[4] um 1530 erbaut, an dessen Dachfenstern gothische Elemente sich mit Renaissanceformen mischen. Das Schloss zu Rocher de Mésanger[5] in der Provinz Maine, ebenfalls mit Pilastern, die ein Rahmenwerk haben, mit Flachbögen an den Arkaden des Hofes und reich gekrönten Dachfenstern.

Ferner das Schloss zu Moulins[6] im Bourbonnais um 1530 entstanden, mit prächtigen Hofarkaden, die jetzt verbaut sind, korinthischen Pilastern und reich sculpirten Archivolten und Zwickeln. In derselben Provinz das Schloss von Chareil,[7] das im Innern einen Kamin von glänzender Arbeit mit zierlichem Arabeskenfries und mit ionischen Säulenschäften besitzt, die ganz aus Blätterreihen bestehen. Bedeutend sodann das herzogliche Schloss zu Nevers,[8] um 1475 begonnen, ein mächtiger spätgothischer Bau mit einem durchbrochenen polygonen Treppenhaus an der Mitte der Façade, im XVI Jahrhundert erneuert und namentlich mit einem reichen Dachgeschoss ausgestattet, dessen Fenster mit Karyatiden und Voluten geschmückt sind. Das alte Schloss der Herzöge von Anjou zu Angers,[9] thurmartig in mittelalterlicher Anlage aufgebaut, in reicher und edler Renaissance geschmückt, dabei klar und nicht überladen. Das Schloss von Valençay,[10] um 1540 entstanden, mit grossen runden Eckthürmen, in der Mitte ein mächtiger Pavillon, mit reichen Dachfenstern und hohen Kaminen überladen, die Fenster wie gewöhnlich mit Pilastern eingefasst. Das Schloss von Saint-Amand,[11] das um dieselbe Zeit sein prächtiges Dachgeschoss und andere decorative Zusätze erhielt. Das Schloss von Serrant,[12] um 1545 erbaut, im XVII Jahrhundert vollendet, ohne

[1] V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire. — [2] Ebend. und bei Baron de Wismes, le Maine et l'Anjou (lithogr. Ansichten). — [3] V. Petit, a. a. O. — [4] Ebend. — [5] Baron de Wismes, a. a. O. — [6] L'ancien Bourbonnais, par Achille Allier, continué par A. Michel et L. Batissier. Moulins 1838. — [7] Ebend. — [8] V. Petit, a. a O. — [9] Baron de Wismes, a. a. O. — [10] V. Petit, a. a. O. — [11] Ebend. — [12] Ebend.

Dachgeschoss in etwas strengerer Renaissance durchgeführt, gleichwohl mit Kreuzfenstern und Pilasterwerk versehen. Das Schloss von Sédières[1] (Correze), ein Bau des XV Jahrhunderts, quadratisch um einen ebenfalls quadratischen Hof angelegt, mit einem quadratischen Thurm an der einen Ecke und mit ausgekragten Rundthürmen, die das Portal und zwei Seiten des Wohngebäudes flankiren, im XVI Jahrhundert durch grosse Fenster mit Pilasterumfassungen zu einem Renaissanceschloss umgeschaffen. Noch manche Bauten wären zu nennen, welche ähnliche Umgestaltung erfahren haben.

§. 38.

Schlösser der Normandie.

Nächst der Touraine ist die Normandie reich an Bauten der Frührenaissance. Auch sie zeigen die gemeinsamen mehrfach besprochenen Merkmale, nur steigern sie dieselben durch noch üppigere Pracht der Ornamentik, die wie wir sahen, ein Erbtheil der spätgothischen Architekturschule des Landes war. Wir nennen das Schloss von Mesnières im Departement der untern Seine, nach quadratischem Plan angelegt, auf den Ecken mit Thürmen, deren einer die Kapelle enthält. Die Schlösser von Condé am Yton und Boissey-le-Châtel, aus Quadern und Backsteinen malerisch aufgeführt mit eleganten Dachfenstern.

Im Departement Calvados gehört hieher das Schloss von Lasson und das von Fontaine-Henry, beide ursprünglich aus dem XV Jahrhundert, aber im XVI erneuert und im Styl der Renaissance ausgebaut. Gleiches gilt von dem sogenannten Manoir des Gendarmes, unweit Caen, einem mittelalterlichen Bau mit gewaltigen Rundthürmen, den man nachmals mit eleganten Renaissancefenstern und mit zahlreichen über die Flächen regelmässig vertheilten Medaillonbrustbildern selbst an den Zinnen geschmückt hat.[2] Sodann das Schloss von Fontaine-Etoupefour bei Caen, dessen elegantes Portal von zwei runden Thürmen flankirt wird. Das Manoir von Bello, auf steinernem Unterbau in hölzernem Fachwerk mit Ziegeln ausgeführt, ein anziehendes Beispiel dieser in der Normandie beliebten Constructionsweise. Endlich das Schloss von Saint Germain de Livet bei Lisieux, in Quadern und Backsteinen erbaut.

---

[1] Viollet-le-Duc, Dictionn. VI, p. 314 fg. — [2] Chapuy, Moyen âge monum. Vol. I, pl. 140.

§. 39.

Schlösser im Languedoc.

Beschränkter an Zahl sind die Bauwerke, welche die südlichen Provinzen in die Reihe der Schöpfungen dieser Zeit zu stellen haben. Sie zeigen ausserdem ein geringeres Verständniss der antiken Formenwelt. Aber sie entschädigen dafür in gewissem Sinn oft durch ihre decorative Pracht, die sich im Prinzip wesentlich unterscheidet von der Decorationslust der nördlichen und mittleren Provinzen. In der Touraine und auch in der Normandie werden die architektonischen Glieder zart und bescheiden gebildet, und die Arabesken und figürlichen Ornamente an den besten Werken in graziöser Feinheit behandelt, so dass nur durch den oft überschwänglichen Reichthum ihrer Anwendung der überaus prachtvolle Eindruck entsteht. In den südlichen Denkmalen dagegen werden die architektonischen Glieder selbst mit jener üppigen lebenstrotzenden Energie gebildet, die schon an den antiken Denkmälern des südlichen Frankreichs so auffallend zur Erscheinung kommt. Wenn sich damit ein kräftiger plastischer Schmuck verbindet, so ist auch diess ein Zug, den schon die römischen Denkmäler des Landes aufweisen.

Das Hauptwerk im Languedoc ist das stattliche Schloss von Assier.[1] An Stelle einer älteren Burg, von welcher ein Thurm beibehalten wurde, erbaute es Galliot de Genouilhac, der schon unter Karl VIII mit in Italien war, unter Franz I in der Schlacht von Pavia die Artillerie commandirte und später eine Zeit lang Finanzminister wurde. Im XVIII Jahrhundert, 40 Jahre vor der Revolution zerstört, steht es als immerhin noch bedeutende Ruine da. Das Ganze ist malerisch reich entwickelt und zeigt auf einer Abbildung vom Jahre 1680 einen grossen viereckigen Hof, an der einen Seite mit rechtwinklig einspringendem Flügelbau. Das Schloss bildete ein Quadrat von 168 Fuss; die inneren Hoffaçaden gehörten der Zeit Franz I, ebenso ein Theil des Aeusseren, an welches der alte mächtige runde Eckthurm stösst. Im Uebrigen scheint der Ausbau der äusseren Front in das Ende dieser Epoche, wenn nicht schon in die Zeit Heinrichs II zu fallen.

Das Hauptportal ist in der Weise eines antiken Triumphbogens gebildet und mit korinthischen Säulen eingerahmt. Darüber öffnet sich eine grosse Nische, von zwei Ordnungen ionischer Säulen eingefasst, die einen antiken Giebel tragen. In der Nische sah man das Reiterbild Franz I. Die Fenster sind zum Theil noch nach alter Weise mit Kreuzstäben versehen, zum Theil in

[1] Taylor et Nodier, Voyages. Languedoc. T. I, Vol. 2.

streng classischer Form durchgebildet. Merkwürdig ist der hohe cannelirte Fries unter dem Dachgesims, das mit schweren Consolen in römischer Art geschmückt ist. In all diesen Formen zeigt sich jene pompöse, etwas massive Pracht, die wir als bezeichnendes Merkmal dieser südlichen Bauten hervorgehoben haben. Diess prunkvolle Gesims hat so gefallen, dass man es sammt dem Friese auch dem alten runden Eckthurm hinzugefügt hat. Die Dachfenster sind mit ionischen Pilastern eingefasst und zeigen eine Volutenkrönung.

Ungleich eleganter, zierlicher, reicher, ohne Frage auch früher sind die Hoffaçaden. Die Fenster haben im unteren und oberen Geschoss den geraden, aber nach mittelalterlicher Weise an den Enden abgerundeten Sturz, dazu die Theilung durch Kreuzstäbe. Gleichwohl werden sie von Pilastern eingerahmt, die reich decorativ behandelt und unter einander nach beliebter Sitte zu einem durchgehenden Vertikalsystem verbunden sind. Ueberaus reich ist die plastische Belebung aller Flächen. In den Wandfeldern zwischen den Fenstern sieht man zwölf römische Kaiserbüsten in bekränzten Medaillons; ausserdem Salamander, Embleme und Wappen in reicher Ausführung. Unter den Fenstern des Obergeschosses zahlreiche mythologische Scenen in Reliefs. Den Abschluss bildet ein hoher attikenartiger Fries mit Pilastern, darin Embleme und die Namenszüge des Erbauers. Ein elegantes Zahnschnittgesims krönt das Ganze. Das Hofportal öffnet sich in einem grossen Bogen, der jederseits mit drei korinthischen Säulen eingefasst ist, offenbar einer der späteren Zusätze. Die Wölbung zeigt prächtige Cassetten. Ueber dem Portal ist eine Loggia angebracht, die von vorspringenden ionischen Säulen umrahmt wird. Das Ganze trägt ein ungemein phantasievolles Gepräge. Unter den Devisen des Erbauers liest man wiederholt den Spruch: »J'AIME FORT UNE«, wobei der Doppelsinn beabsichtigt ist, der durch Zusammenziehen der beiden letzten Worte entsteht. Daneben findet man als humoristische Bekräftigung: »OUI JE L'AIME SICUT ERAT IN PRINCIPIO.« Das Innere des Baues weist schöne Treppen und prachtvolle Kamine auf.

Eine etwas ungeschickte, aber ebenfalls reiche Frührenaissance zeigt sodann das Schloss Montal bei St. Céré, in anmuthiger Lage auf einem Hügel noch vor 1534 erbaut.[1] Es besteht aus zwei von Thürmen flankirten Flügeln, ist aber nie ganz vollendet worden. Besonders reich sind auch hier die Façaden des Hofes ausgeführt. Fenster und Thüren zeigen den an den Ecken abgerundeten geraden Sturz, erstere ausserdem eine Theilung durch Kreuzstäbe. Die einfassenden Pilaster haben

[1] Taylor et Nodier, a. a. O.

zum Theil elegante Ornamente. Die Fensterbrüstung zwischen dem unteren und oberen Stockwerk ist mit einem breiten Fries von Arabesken, Sirenen, Namenszügen und Emblemen geschmückt. Im oberen Geschoss sieht man zwischen den Fenstern Brustbilder in Medaillons, die von Pilastern und hässlichen steilen Giebeln eingefasst sind. Diess verleiht im Einklang mit den keineswegs glücklichen Verhältnissen dem Eindruck des Ganzen etwas Befangenes, Ungeschicktes.

Im Innern fällt eine prächtige Wendelstiege auf, deren Plafond ganz mit eleganten Ornamenten bedeckt ist. Sodann zeigt der grosse Saal des Schlosses, der ein gothisches Rippengewölbe auf Consolen hat, einen reichen Kamin mit Arabeskenfries, in etwas wunderlicher Weise mit zwei Attiken über einander bekrönt, beide reichlich mit Wappen und eleganten Ornamenten geschmückt. Man sieht: es ist eine Provinzialkunst, der die Quellen des Formenverständnisses etwas fern liegen.

§. 40.

Das Schloss von Bournazel.

Der schönen Veröffentlichung A. Berty's[1] verdanken wir die Bekanntschaft mit einem bis dahin nirgends genannten Schlosse der Renaissance, in welchem man eine der vollendeten, mustergiltigen Schöpfungen anzuerkennen hat, deren Zahl äusserst beschränkt ist. Wir meinen das Schloss von Bournazel, welches unfern der Station Cransac an der Eisenbahnlinie Rodez-Villefranche in hochromantischer Gebirgsumgebung gelegen ist. Einer der Kriegshauptleute Franz I, Jean de Buisson, der in der Schlacht von Cérisolles verwundet worden war, liess es errichten, um darin von seinen Strapazen auszuruhen. Man liest an dem Gebäude die Jahrzahl 1545. In der That trägt seine Architektur den Charakter jener edlen Schönheit, welche die Anmuth und Phantasiefülle der Frührenaissance zum Ausdruck einer harmonischen Ruhe mässigt. Als Schöpfer des Baues nennt man einen sonst unbekannten Künstler *Guillaume Lyssorgues*, dem man auch die Erbauung des Schlosses von Graves zuschreibt. Aber selbst wenn dieser verschollene bescheidene Meister einer entlegenen Provinz nichts Andres geschaffen hat, als nur das Schloss von Bournazel, so gebührt ihm mit vollem Recht ein Ehrenplatz neben Lescot, de l'Orme und Bullant. Sein Bau trägt das Gepräge einer machtvollen Majestät und vornehmen Grösse, darin man deutlich die tiefen Eindrücke Roms und seiner antiken Herrlichkeit nachfühlt.

[1] La renaiss. monum. Tom. I. Neun Tafeln.

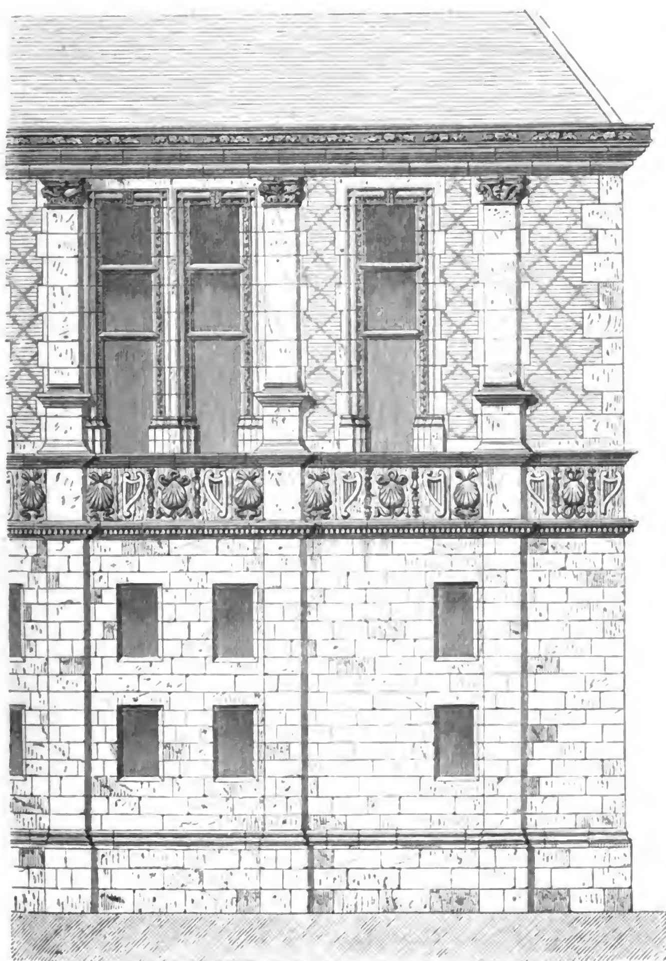
Das Schloss war ohne Zweifel auf vier um einen Hof zu gruppirende Flügel berechnet. Von diesen ist nur der längere nördliche und der kürzere östliche, sowie ein Ansatz des südlichen zur Ausführung gekommen. Der letztere enthält ein grosses Treppenhaus mit der in vier rechtwinklig gebrochenen Läufen geführten Hauptstiege; im östlichen liegen die Haupträume, namentlich ein Saal von 45 Fuss Länge zu 25 Fuss Breite; den nördlichen nimmt eine Reihe von Wohngemächern ein, die am westlichen Ende des Baues auf eine zweite stattliche Treppe mündet. Auch diese ist im Sinne der neuen Zeit mit geradem Laufe angelegt. Ans Mittelalter dagegen erinnern die beiden massigen Rundthürme, welche die äusseren Ecken des Baues flankiren.

Der Architekt hat den äusseren Façaden das Gepräge eines strengen, fast herben Ernstes gegeben. Ihre Mauern sind in Bruchsteinen ausgeführt, und nur die Fenster mit ihren Umfassungen zeigen eleganten Quaderbau und Pilasterstellungen, im Erdgeschoss ionische, im oberen Stockwerk korinthische, im Dachgeschoss dorische. Unter einander sind diese Systeme vertikal verbunden durch stelenartig verjüngte Pilaster, die im oberen Geschoss sich als ziemlich manierirte Hermen entwickeln. Diese ganze Composition ist weder durch die Verhältnisse noch durch ihre innere Verbindung eine glückliche zu nennen. Um so überraschender wirken die Façaden des Hofes.

Die nördliche, längere zeigt fünf breite Theilungen, die im Erdgeschoss durch dorische, im oberen durch ionische Halbsäulen bewirkt werden. Jede derselben schliesst unten und oben ein bald zweitheiliges, bald schmaleres eintheiliges Fenster ein. Darüber ein Dachgeschoss, dessen Fenster mit korinthischen Pilastern bekleidet und mit lustigen Giebelaufsätzen im Sinn der Gothik bekrönt sind. Diess ist der einzige Anklang ans Mittelalter, und auch hier gehört das Einzelne dem neuen Styl. Die Fenster der anderen Stockwerke sind im Erdgeschoss mit dorischen, im oberen mit ionischen Pilastern eingerahmt und durch kräftige antikisirende Giebel bekrönt, denen sogar kleine Akroterien beigegeben sind. Alle diese Formen zeigen ungemein feine und elegante Durchbildung; wirken aber noch bedeutender durch die schönen Verhältnisse und vor Allem durch die ungewöhnlich breiten Mauerflächen, welche die Fenster einschliessen. Diess hauptsächlich erzeugt den wahrhaft vornehmen Eindruck des Baues. Dazu kommt dann noch die Opulenz der Decoration, eine Fülle plastischer Ausstattung, die sich gleichwohl der ruhigen Gesammthaltung so glücklich unterordnet, wie an sehr wenigen französischen Bauten und nur an den classisch durchgebildeten der Fall ist. Schon die Gebälke der Fenster im Erdgeschoss haben Triglyphenfriese mit Stierschädeln und Schilden

in den Metopen. Jeder Fenstergiebel umschliesst ausserdem eine der Antike nachgebildete Büste. Dann kommt der grosse dorische Fries des Erdgeschosses, in dessen Metopen eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit von Reliefdarstellungen, verzierte Schilde, Masken, Stierschädel, Cartouchen, elegant ornamentirte Rüstungen und Waffen, selbst freie plastische Scenen sich zeigen. Noch prachtvoller ist das Hauptgesims mit seiner nach den elegantesten antiken Mustern durchgebildeten Consolenreihe, die merkwürdiger Weise unter dem Architrav sich hinzieht, während ein kleineres Consolengesims den oberen Abschluss bildet. Dazwischen läuft ein hoher Fries, in ganzer Länge mit prachtvollen Akanthusranken geschmückt, in welchen Genien neben reich ornamentirten Masken spielen. Die Ausführung dieses verschwenderischen plastischen Schmuckes soll zum Theil von unübertroffener Meisterschaft zeugen.

Aber noch bedeutender gestaltet sich die östliche Façade. Sie befolgt die Ordonnanz der nördlichen mit ihren elegant cannelirten dorischen und ionischen Halbsäulen und ihren prachtvollen Gesimsen. Was ihr aber den Eindruck einer in der gesammten Hochrenaissance nirgends übertroffenen Majestät verleiht, ist die unvergleichlich schöne Verwendung der Säulenstellungen. Dieselben trennen paarweise, aber in weiten, durch Nischen belebten Abständen die einzelnen Fenster. Diese selbst liegen bedeutend rückwärts in tiefen Bogennischen, welche durch die bedeutende Dicke der Mauern gebildet sind. Im oberen Geschoss, wo dieser Vorsprung ca. 6 Fuss beträgt, bildet sich dadurch ein Verbindungsgang, der sich vor den Fenstern hinzieht. Auch hier trägt Alles den Stempel der Classizität, namentlich die herrlichen Rosetten, welche in schön stylisirten Umrahmungen den Bogenleibungen den Ausdruck leichter Anmuth und edler Pracht verleihen. Wir haben es wie gesagt mit der Schöpfung eines Meisters ersten Ranges zu thun, der voll von den Eindrücken Roms mit frischer Begeisterung sein künstleriches Gefühl in diesem Prachtbau eines abgelegenen Gebirgsthales niedergelegt hat. Leider haben die Verwüstungen der Revolutionszeit auch dieses Denkmal schwer getroffen.



Zu S. 133. Fig. 38. Erzbischöflicher Palast in Sens.

V. Kapitel.

Die Renaissance unter Franz I.

C. Städtische Gebäude.

§. 41.

Gattungen städtischer Gebäude.

Den verschiedenen Classen der Bevölkerung, welche schon seit dem frühen Mittelalter sich innerhalb der Ringmauern der Städte angesiedelt hatten, entspricht die Mannigfaltigkeit der baulichen Anlagen. Zunächst hatte der zahlreiche Adel des Landes, hatten ebenso die bedeutenderen Klöster, sowohl in den grösseren Städten der Provinzen als besonders in Paris, ihre ständigen Absteigequartiere. Diese Wohnungen, für welche der Franzose das Wort »Hôtel« besitzt, gaben eine Nachbildung der Burg oder des Schlosses, jedoch in verjüngtem Maasstab und mit Beseitigung der Elemente, welche auf die Vertheidigung berechnet sind, also der Thürme und der Wassergräben mit ihren Zugbrücken. Allein eine feste Abschliessung, eine vornehme Trennung und Zurückziehung vom lauten Treiben der Strassen lag gleichwohl in der Tendenz der aristokratischen Bewohner; desshalb umgiebt nach aussen eine oft mit Zinnen gekrönte hohe Mauer das Ganze, und aus demselben Grunde wird das Wohngebäude möglichst seitab von der Strasse angelegt, von dieser nach vorn durch einen Hof geschieden. Nur die Pförtnerwohnung, allenfalls auch solche Räume, die mehr dem öffentlichen Verkehr des Hauses dienen, werden an die äussere Umfassungsmauer angelehnt. An der Rückseite liebt man, um auch dort vom Geräusch der Strasse getrennt zu sein, einen Garten anzuordnen, der mit seinem Grün, seinen Blumen und Bäumen zugleich eine freundliche Erinnerung bot an Gärten und Parks, Wald, Feld und Wiese, welche draussen das Schloss umgaben.

Wir haben in der vorigen Epoche (vgl. §. 10) einige Musterbeispiele solcher städtischen Hôtels kennen gelernt: im Hôtel de la Trémouille die Stadtwohnung eines vornehmen Herrn vom Hofe, im Hôtel de Cluny das Absteigequartier einer der mächtigsten Abteien des Landes. Aber schon damals ahmte das reich gewordene Bürgerthum in seinen hervorragenden Vertretern jene aristokratische Sitte nach, und Jacques Coeur stellte in seinem Hause zu Bourges sich eine Wohnung her, die in stattlicher An-

lage und reicher Ausschmückung mit den Hôtels der vornehmen Herren wetteifert. In der Eintheilung der Räume zeigten diese Gebäude in verjüngtem Maasstab alle jene Eigenheiten, welche den Baronen der Feudalzeit von ihren Schlössern her lieb und vertraut geworden waren: einfach verbundene Räume verschiedener Art, einen grösseren Saal, oft galerieartig ausgedehnt, vor allem zahlreiche Verbindungen, hauptsächlich in vorspringenden Thürmen durch Wendeltreppen vermittelt. Auch eine Hauskapelle pflegte diesen herrschaftlichen Wohnsitzen nicht zu fehlen.

Diese Grundzüge der Anlage bleiben auch während der Zeit Franz I in Kraft. Sie waren offenbar viel zu innig mit dem Leben und den Gewohnheiten der Nation verwachsen, um leicht aufgegeben zu werden. Die einzige durchgreifende Umgestaltung vollzog sich auf dem Gebiet der Decoration, die allmählich sich von den mittelalterlichen Ueberlieferungen löste und die Formen der Renaissance, ähnlich wie beim Schlossbau und oft in überaus zierlicher Behandlung, aufnahm. Nur die Hofanlagen werden manchmal durchgreifender umgestaltet und erhalten durch ein ausgebildetes System von Arkaden auf Pfeilern oder Säulen ein höheres monumentales Gepräge und ein neues Motiv für die wohnliche Verbindung der Räume.

Aus dem Hôtel wächst in nothwendiger Consequenz das Palais hervor, das die Elemente jener Gebäude, nur in gesteigerter Anlage, weiter bildet. Es erhebt sich in ähnlicher Weise über die Anlage des Hôtels, wie sein Besitzer sich über die gesellschaftliche und politische Stellung jener aristokratischen Classe erhebt. Das Palais ist nach französischem Begriff in erster Linie die Wohnung des Souverains. Man spricht daher vom Palais des Louvre, der Tuilerieen. Aber auch die Häusser jener hohen Würdenträger des Staats oder der Kirche, welche in ihrem Kreise die Rechte der Souverainetät ausübten, werden als Palais bezeichnet. Dahin gehören namentlich die bischöflichen oder erzbischöflichen Residenzen. Wie schon bemerkt weichen dieselben im Wesentlichen von der Anlage der Hôtels nicht ab. nur dass sie dieselbe, den Bedürfnissen eines grösseren Hofhalts entsprechend, umfangreicher anlegen und grossartiger entwickeln. Ein Punkt jedoch muss besonders als charakteristisch hervorgehoben werden: die Anlage eines grossen, auf eine bedeutendere Menge berechneten Saales, der zu feierlichen Handlungen verschiedener Art gebraucht wurde, und in welchem sich der Begriff der Souveränetät gleichsam verkörperte. Dieser Saal hatte dann bald auch die geräumigere Anlage der zugehörigen Räumlichkeiten, Nebenzimmer, Vorsäle, Vestibuls zur Folge; besonders aber führte er bald zur grossartigeren Ausbildung des Treppenhauses, das als »Escalier d'honneur« seine selbständige Bedeutung erhielt. Die Renaissance fand im Verlauf ihrer Entwicklung vor-

züglichen Anlass zur mannigfaltigen und grossartigen Lösung gerade dieses Bauprogramms.

Diesen aristokratischen Wohnungen steht das einfache bürgerliche Wohnhaus als Vertreter der zahlreichen Classe gegenüber, die überwiegend dem kaufmännischen und gewerblichen Betriebe angehört. Schon das Bürgerhaus des Mittelalters zeichnete sich durch die Mannigfaltigkeit der Planformen und des Aufbaues aus. Der individualistische Charakter jener Epoche trieb jeden Einzelnen, seine Wohnung nur nach eigenem Bedürfnisse zu gestalten und die Anordnung des Innern nach aussen energisch auszusprechen. In den grossen Handels- und Fabrikstädten der nördlichen Gegenden drückt die Rücksicht auf den öffentlichen Verkehr dem Hause ihr Gepräge auf. Das Erdgeschoss öffnet sich mit weiten Fenstern oder Kaufläden, bisweilen mit Bogenhallen auf die Strasse. Der Eingang liegt zu ebener Erde und führt unmittelbar in einen grossen Flur, der dem geschäftlichen Verkehr gewidmet, erforderlichen Falles als Verkaufslokal eingerichtet war. Von ihm führte ein schmaler Gang nach dem hinter dem Haus liegenden Hofe, der oft von Speichern und andern Vorrathsräumen begrenzt wurde. Auf ihn gehen ein oder mehrere Hinterzimmer hinaus, die zu Comtoirs bestimmt waren. Aus dem grossen Flur, der im Bürgerhause gleichsam die Stelle des Saales im Ritterschloss vertritt, führt eine freiliegende gerade Treppe, oder auch eine Wendelstiege in das obere Geschoss, welches als Wohnung für die Familie vorbehalten ist und über dem Flur ein entsprechendes nach der Strasse gehendes Hauptzimmer besitzt. Küche und Schlafkammern liegen nach dem Hofe, für letztere ist ausserdem in einem zweiten Geschoss meistens noch gesorgt. Diese Häuser zeichnen sich im Aufbau der Façade durch die zahlreichen grossen Fenster aus, welche oft, von schmalen Pfeilern getheilt, die ganze Breite einnehmen. Sie wollen sich so weit wie möglich gegen die Strasse öffnen, mit dem Verkehre draussen in Verbindung stehen. Unterstützt wird diese Tendenz in den nördlichen und mittleren Provinzen durch den Fachwerkbau, der bis in die Renaissancezeit hinein herrschend bleibt. Die zahlreichen kleineren Abtheilungen, welche diese Construction mit sich bringt, leisteten der Vielfenstrigkeit Vorschub.

Anders gestalten sich Plan und Aufbau des Hauses in den ruhigen Ackerstädten, oder in Fällen wo ein begüterter Bürger sich zu behaglichem Lebensgenuss die Wohnung errichtet. Hier fällt die Rücksicht auf den öffentlichen Verkehr fort, vielmehr tritt das Streben ein, sich mit dem Leben der Familie möglichst zurückzuziehen und nach aussen abzuschliessen. In der Regel steigt man von der Strasse auf einer Freitreppe zu der geschlossenen Thür des Erdgeschosses empor, das sich vornehm

über das Niveau der Strasse erhebt. Die innere Eintheilung bleibt indess der oben erwähnten verwandt, wie denn gewöhnlich die Häuser auf schmalem aber tiefem Grundstück dicht an einander gerückt werden, so dass eine Beleuchtung nur von der Strasse und vom Hinterhofe zu erzielen ist. Das Erdgeschoss in diesen Häusern wird für Dienstzwecke, für Küche und Vorrathskammern bestimmt. Im Flur liegt auch hier die Treppe zu den oberen Stockwerken, welche der Familie als Wohnräume dienen. Die Form des Grundrisses veranlasst auch bei dieser Gattung von Gebäuden zahlreiche grosse Fenster anzubringen. Nur in den südlichen Provinzen zwingt die Rücksicht auf die grosse Sonnengluth die Fenster spärlicher und kleiner anzuordnen.

Diese Grundzüge der Anlage bleiben für die verschiedenen Gattungen des Bürgerhauses auch während der Renaissancezeit in Kraft, wie ja das Bürgerthum am längsten mit Zähigkeit an den Ueberlieferungen, auch an den Formen des Mittelalters festhielt. Die gothische Epoche hatte die verschiedensten Materialien zur Anwendung gebracht: in den nördlichen und mittleren Provinzen erhoben sich die oberen Stockwerke über dem in Quadern aufgeführten Erdgeschoss in reichgeschnitztem Fachwerkbau, eins über das andre auf vorspringenden Balkenköpfen weit vorkragend; in anderen Gegenden, namentlich der oberen Champagne, dem Loiregebiet und den südöstlichen Provinzen war ein ausgebildeter Quaderbau zu Hause, während in den Gegenden des südwestlichen Frankreichs, sowie in der Normandie der Backsteinbau herrschte. Letzteren hat, wie es scheint, die Renaissance fallen lassen, ohne ihn, so viel wir wissen, in Frankreich künstlerisch auszubilden. Der Quaderbau dagegen wurde mit Vorliebe behandelt und erfuhr nicht bloss eine reiche und elegante Durchbildung, sondern erlangte auch eine grössere geographische Verbreitung. Endlich wurden die Formen des neuen Styles in den nördlichen Provinzen, namentlich der Normandie, auch auf den Fachwerkbau übertragen, ohne jedoch dem Material selbst angepasst zu werden.

Endlich haben wir noch diejenigen Gebäude zu erwähnen, in welchen das Gesammtgefühl der Bürgerschaft zu einem monumentalen Ausdruck kam: die Stadt- oder Rathhäuser. Sie waren, was bei der Anhänglichkeit der Städte an die Ueberlieferungen des Mittelalters begreiflich ist, in den ersten Decennien des XVI Jahrhunderts, wie wir gesehen haben, noch ausschliesslich in gothischem Styl erbaut. Erst gegen Mitte des Jahrhunderts kommen die Formen der Renaissance allgemeiner in Aufnahme und werden mit grosser Pracht verwendet. Damit schwindet der mittelalterliche Charakter dieser Gebäude. Statt der früher beliebten offenen Hallen wird eine geschlossene Façade mit Pilasterwerk und den andern decorativen Formen des neuen

Styls durchgeführt. Der Beffroi verschwindet entweder ganz oder macht einem kleineren Uhr- und Glockenthurme Platz. Im Innern bleibt es indess wesentlich bei der Eintheilung der früheren Zeit, nur dass allmählich Vestibül und Treppenhaus opulentere Anlage und Ausschmückung erfahren.

§. 42.

Der erzbischöfliche Palast zu Sens.

Unter den zahlreichen interessanten Gebäuden, welche die alterthümliche Stadt Sens trotz mancher Zerstörungen noch jetzt aufzuweisen hat, ist der erzbischöfliche Palast als bedeutendes Werk der Frührenaissance hervorzuheben. Um 1520 wurde der ältere, mit der Kathedrale parallel laufende Theil durch Erzbischof Etienne Poncher errichtet; 1535 fügte Kardinal Ludwig von Bourbon den rechtwinklig daran stossenden Flügel hinzu, welcher im Jahr 1557 vollendet wurde und als »Flügel Heinrichs II« bezeichnet wird. Der Architekt dieses Baues scheint *Godinet* von Troyes gewesen zu sein, der 1534 auch einen prachtvollen, jetzt zerstörten Brunnen in der Mitte des Hofes errichtete.

Der ältere Theil des Baues besteht aus einem unregelmässig angelegten, der Krümmung der Strasse folgenden Flügel von etwa 160 Fuss Länge. Neuerdings leider grossentheils zerstört, ist er uns durch die Aufnahmen Sauvageots [1] erhalten. Er besteht aus einem ganz schmucklosen Erdgeschoss, welches, in Quadern mit lisenenartigen Pilastern aufgeführt, von zwei Reihen untergeordneter Fenster durchbrochen wird. Desto reicher und eleganter ist das obere Stockwerk. Ueber einem Zahnschnittgesims beginnt es mit einem breiten Fries, den die Fortsetzungen der Pilaster theilen und dessen Flächen unter den Fenstern mit schön gearbeiteten Muscheln an flatternden Bändern und mit Harfen geschmückt sind (Fig. 38). Dann folgen Pilaster mit reich gegliederten Postamenten und mannigfaltig korinthisirenden Kapitälen. Die Pilaster, Ecken und Fensterumfassungen bestehen aus Quadern, die Flächen aus Ziegelmauerwerk, in welches schwarzglasirte Backsteine rautenförmige Muster zeichnen. Ueberaus reich ist die Umrahmung der Fenster. Sie besteht aus gothischen Diensten und Hohlkehlen, letztere mit Laub und Blumen geschmückt. Die Fenster sind nach dem innern Bedürfniss der Räume in den verschiedenen Abtheilungen entweder einzeln oder gekuppelt angeordnet, sämmtlich aber wegen ihrer bedeutenden Höhe (gegen 13 Fuss im Lichten) mit zwei steinernen Querstäben getheilt. Den Abschluss bildet ein im Wesentlichen

---

[1] Sauvageot, choix de palais etc. Vol. II.

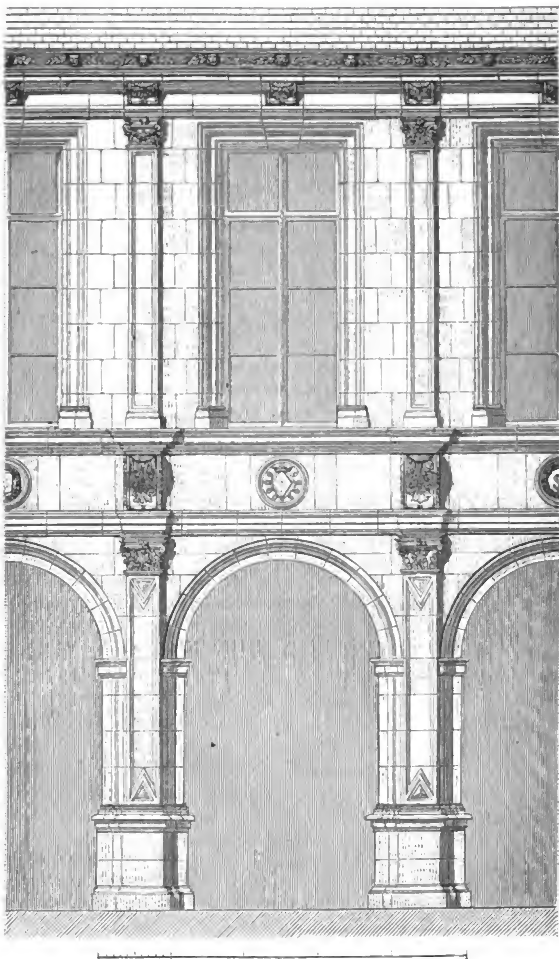


Fig. 39. Sens. Erzbischöfl. Palast. Hofarkade. (Sauvageot.)

noch gothisch profilirtes Gesims, dessen Traufrinne mit Löwenköpfen und Blattwerk geschmückt ist. Die glücklich vertheilten

Ornamente und die grossen Verhältnisse — das obere Stockwerk misst 18 Fuss Höhe — geben dem Gebäude ein wahrhaft vornehmes palastartiges Gepräge. Ein Dachgeschoss ist nicht vorhanden.

Durch einen gewölbten Thorweg am westlichen Ende der Façade gelangt man in einen äusseren Hof, der rechts durch eine Quermauer von dem innern Hof abgeschnitten wird. Eine schmale Pforte neben einem grösseren Portal führt in letztern hinein. Auf der einen Seite von der Kathedrale, auf den beiden andern von dem Palast geschlossen, zeigt er ein unregelmässiges Rechteck, dessen grösste Breite 110 Fuss bei 85 Fuss Tiefe beträgt. In dem ältern Flügel sind zwei Wendeltreppen angebracht, die eine nach aussen polygon vortretend, die andre viereckig in den Bau hineingezogen. Ihre Portale sind in reichen spätgothischen Formen durchgeführt, nur die Füllungen der kleinen flankirenden Strebepfeiler und Fialen zeigen feine Renaissance-Arabesken. Auch der kleine Ziehbrunnen, der so angebracht ist, dass man von aussen und von innen schöpfen kann, ist mit krabbenbesetztem gothischem Dach bekrönt, aber an seinen Gesimsen mit Renaissancedetails geschmückt. Die innere Façade dieser ältern Theile zeigt im Wesentlichen den Styl der äussern, nur dass die ornamentale Pracht eine noch viel grössere und mannigfaltigere ist. Ihre Arabesken gehören zu den feinsten und geistreichsten der französischen Renaissance.

Dieser Styl modificirt sich etwas ins Strengere und Einfachere an dem sogenannten Flügel Heinrichs II. dessen Conception indess noch der Zeit Franz I angehört. Er zeigt (Fig. 39) neun ehemals offene, jetzt vermauerte Arkaden im Erdgeschoss, deren Rundbögen auf Pfeilern mit vorgelegten korinthischen Rahmenpilastern ruhen. Consolen mit Akanthusblättern leiten von den untern Pfeilern zu den etwas lang gestreckten des oberen Geschosses hinüber. Die Fenster des letztern bieten durch ihr reich profilirtes Rahmenwerk noch gothische Reminiscenzen. Die Façade nach dem an der entgegengesetzten Seite liegenden Garten ist ähnlich, nur hat sie im Erdgeschoss Fenster statt der Arkaden. Die innere Eintheilung dieses Flügels zeigt grosse regelmässige Räume und die Haupttreppe, die in geraden, dreimal gebrochenen Läufen ins obere Geschoss führt.

§. 43.

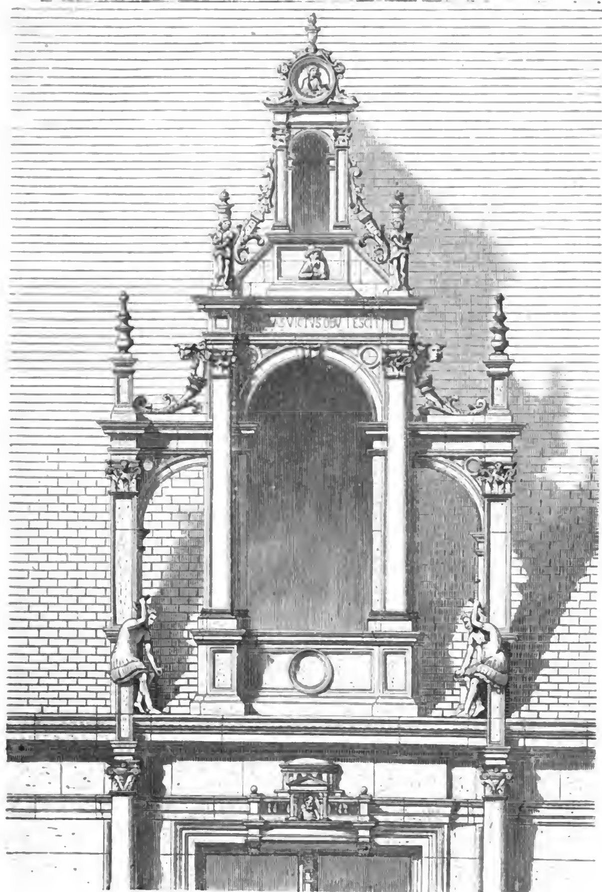
Hôtel Ecoville zu Caen.

Caen ist noch immer eine der anziehendsten und alterthümlichsten Städte Frankreichs. Noch hat die moderne Nachahmungssucht die alten gewundenen Strassen mit ihren male-

rischen Häusern nicht rasirt, um breite monotone »Boulevards de l'Imperatrice« durchzubrechen. Noch sieht man in der Rue St. Pierre und in andern Strassen ganze Reihen jener originellen, spät mittelalterlichen Fachwerkhäuser, die in reichem Schnitzwerk mit den Formen des Steinbaues wetteifern; überall steigen Prachtstücke der hohen steinernen Thurmhelme gothischer Zeit empor, und die Abteien Wilhelms des Eroberers erheben sich mit ihren ernsten Massen, von einsam stillen Plätzen umgeben. In der Mitte der Stadt aber, vom lebendigen Treiben des Marktes umdrängt, liegt die Kirche St. Pierre, deren Chor das reichste und originellste Werk der ganzen Kirchenbaukunst französischer Frührenaissance ist. An dem Platze, der diese Kirche umgiebt, hat sich ein Privatbau jener prächtigen Epoche erhalten, der ein mustergiltiges Beispiel der vornehmen Stadtwohnungen jener Zeit bietet. Das Hôtel Ecoville,[1] jetzt als Börse dienend, wurde um 1530 durch Nicolas de Valois, damaligen Herrn von Ecoville, errichtet. An einem Fenster liest man die Jahrzahl 1535, als Architekten hat Herr Trébutien, Bibliothekar der Stadt, *Blaise le Prestre* ermittelt.

Die Façade nach dem Platze erhebt sich über einem Erdgeschoss mit einem oberen Stockwerk und einem Dachgeschoss, dessen Fenster reiche Krönungen zeigen. Die Verhältnisse sind von vorzüglicher Schönheit, das Erdgeschoss beträchtlich höher als das obere, die Fenster breit und gross mit markig profilirten steinernen Kreuzpfosten, die einzelnen Systeme getrennt durch vortretende Halbsäulen, unten und oben mit frei behandelten korinthischen Kapitälen, die Basen auf gut durchgebildeten Stylobaten ruhend. Ein volles Verständniss der antiken Formen spricht sich überall aus, ohne jedoch schon conventioneller Nüchternheit zu verfallen. Durchweg vielmehr weht noch der frische Hauch, die freie Phantasie der Frührenaissance. Am kräftigsten kommt dieser zu Tage in den Krönungen der Dachfenster, vor Allem in dem prächtigen hochaufragenden Dachgiebel mit korinthischen Säulen und reichen Volutenkrönungen, der sich über dem Hauptportal erhebt. Ehemals zeigte die grosse Flachnische desselben ein in der Revolution zerstörtes Relief mit einem Reiterbild, aber nicht wie gewöhnlich in dieser Zeit ein Portrait, sondern die Darstellung des mystischen Ritters der Apokalypse. Auch das Bogenfeld des Portales war mit einem Relief geschmückt. Das Portal ist in der Mitte der Façade angeordnet, wenn man den rechts vom Beschauer liegenden Flügel abrechnet, welcher mit selbständigem steilem Dach als besonderer Pavillon charakterisirt ist. Eine kleine Pforte, geschickt an der Grenze der Façade und des Pavillons eingeschaltet, führt von der Strasse

[1] Sauvageot, choix de palais etc. Vol. IV.



Zu S. 139. Fig. 42. Hôtel Ecoville zu Caen.

aus zu einer Wendeltreppe, die, auch vom Hofe zugänglich, zu Dienstzwecken bestimmt war.

Treten wir durch den gewölbten Thorweg des Hauptportals, so gelangen wir in einen der reizvollsten Höfe, welche die französische Renaissance geschaffen (Fig. 40). Beinahe quadratisch angelegt, wird er an der Seite des Eingangs und zur Rechten durch Wohngebäude eingefasst, während zur Linken sich Arkaden mit offnen Bogenstellungen auf Pfeilern hinziehen und die vierte Seite zwischen Arkaden in der Mitte einen dominirenden Pavillon zeigt, der einen quadratischen Saal enthält. Jede Seite dieses bezaubernden Hofes ist selbständig, abweichend von den andern behandelt und doch die Harmonie der durchgehenden Haupt-

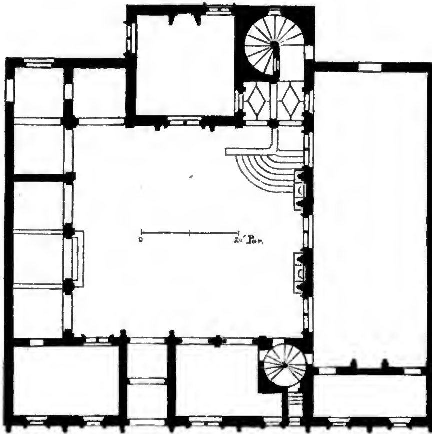


Fig. 40. Caen. Hôtel Ecoville. (Sauvageot.)

formen glücklich gewahrt. Erdgeschoss und oberes Stockwerk erhalten eine feste Gliederung durch edle korinthische Rahmenpilaster, die sich an ausgezeichneten Stellen mit vorgelegten Säulen verbinden. Wo im Erdgeschoss Arkaden vorkommen, sind dieselben theils auf Pilaster, theils auf Halbsäulen gestützt, und ihre Archivolten mit feinen Profilirungen eingerahmt. Die Fenster, entweder einfach oder mit Kreuzpfosten, haben eine ähnliche reichprofilirte Umfassung, und ihr Mittelstab wird durch Säulchen und Candelaber aufs Zierlichste gegliedert. Ausserdem fehlt es bei den Balustraden, den Krönungen kleinerer Fenster und besonders endlich bei den Dachfenstern nicht an

zierlichen Ornamenten, Volutenwerk mit Vasen, Delphinen mit Medaillons, Bändern und Festons aller Art. Mit der Anmuth der Erfindung hält die Feinheit der Ausführung gleichen Schritt.

Die in Abbildung beigefügte Façade der Eingangsseite (Fig. 41)

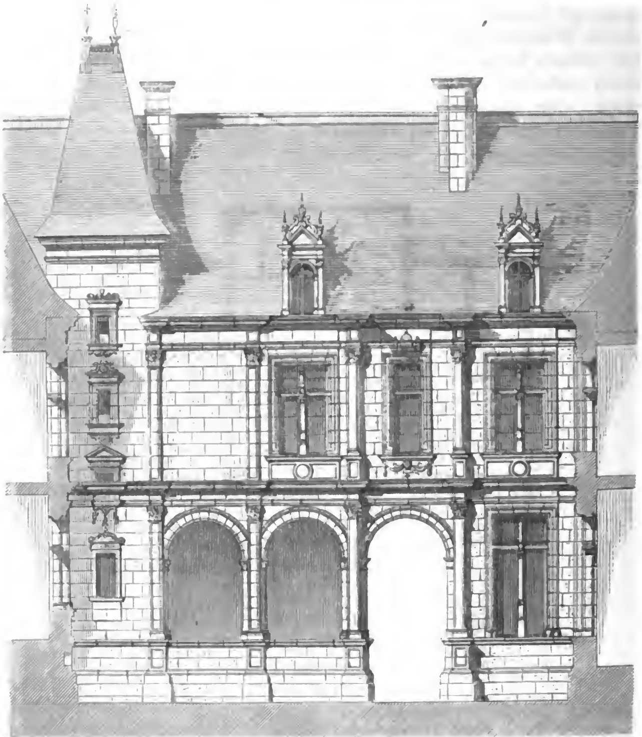


Fig. 41. Hôtel Ecoville. Hofseite. (Sauvageot.)

ist von allen die schlichteste. Die höchste Pracht entfaltet sich an der rechts vom Eingang liegenden Seite, jetzt einen einzigen zu den Börsenversammlungen bestimmten Saal umschliessend, ehemals in mehrere Räume abgetheilt. Die drei breiten doppelt

getheilten Fenster sind hier so weit getrennt, dass eine reiche Nischenarchitektur, mit korinthischen Säulen eingefasst, zwischen ihnen Platz behält. Im Erdgeschoss sieht man in den Nischen auf eleganten Postamenten die Figuren Davids mit dem Haupte des Goliath, Judiths mit dem des Holofernes. Im oberen Geschoss wird das eingerahmte Feld durch Genien, welche ein Wappen sammt seiner Helmzier halten, und durch flatternde Bänder ausgefüllt. Die Balustrade, welche beide Stockwerke trennt, zeigt historische Reliefs, Perseus die Andromeda befreiend und ein anderes von unverständlichem Inhalt. Ueber dieser prachtvollen Nischenarchitektur lässt der geniale Architekt die Fenster des Dachgeschosses aufsteigen, welche durch grössere Anlage und reichere Krönung denen der andern Façaden überlegen sind.

An der hinteren Ecke dieses Flügels ist nun eine breite freie Rampentreppe angeordnet, welche zuerst in ein reichgeschmücktes Vestibül führt, dessen Decke elegante Cassetten und Arabesken zeigt. Dieser Vorraum vermittelt die Verbindung zwischen dem Saal des rechten Flügels und dem grossen Pavillon der Rückseite und gewährt den Zutritt zu einer bequem angelegten Wendelstiege, welche die Ecke beider Flügel ausfüllt. Diese hat der Architekt in zwei luftig durchbrochenen Geschossen mit einer sechseckigen Laterne bekrönt, die sammt der kleineren auf Säulen ruhenden Nebenlaterne unstreitig die schönste derartige Schöpfung der gesammten französischen Renaissance ist. Mit eleganten korinthischen Rahmenpilastern als Strebepfeilern flankirt, auf den Deckplatten der Gesimse mit schönen Vasen und dazwischen mit hockenden Kindern geschmückt, giebt sie diesem zierlichen Hofe einen unvergleichlich heiteren Abschluss und verkündet von Weitem schon die stolz über die niedrigen Bürgerwohnungen emporragende Behausung des vornehmen Mannes. Auf der Spitze der Laterne sieht man die Statue eines Apollo, auf der kleineren wie es scheint einen Moses und unter dem Säulenbau der letztern wunderlicher Weise einen Priap. Die seltsame Art wie in der reichen Ornamentik des Baues antike und biblische Stoffe sich harmlos mischen, ist ein bezeichnendes Beispiel von der Sinnesweise der Renaissance.

Dieser eleganten Composition völlig ebenbürtig ist ein anderes Prachtstück, welches dem kleinen Hofe zu nicht geringerer Zierde gereicht: die Lucarne, die den mittleren Pavillon abschliesst (Fig. 42). Wir kennen in der französischen Renaissance kein ähnliches Werk, das sich in Schönheit der Verhältnisse, luftig schlankem Aufbau und Anmuth der Decoration mit diesem messen könnte. Ein grosses Bogenfenster wird von korinthischen Säulen eingerahmt, auf beiden Seiten von Strebebögen gehalten, deren Pfeiler mit Rahmenpilastern derselben Ordnung bekleidet

und mit Candelabern auf Postamenten statt der gothischen Fialen bekrönt sind. Den Uebergang zum höheren Mittelbau bildet volutenartiges Blattwerk, in bärtige Köpfe auslaufend. Der Abschluss des Mittelbaues gipfelt, von ähnlichen Voluten eingefasst, in einem kleineren Fenster mit Pilastern, überragt von einem Medaillon mit dem Brustbild der heiligen Cäcilia, umrahmt von Arabesken mit Delphinen. Flankirt wird die Basis des Oberbaues durch zwei Figuren, welche Marsyas und Apollo darstellen, denen in der Mitte der Brüstung ein bärtiger Mann zu lauschen scheint. Unterhalb an dem Fries liest man die Inschrift: »MARSYAS VICTUS OBMUTESCIT«. Eine andere sinnige Inschrift an der Thür der Diensttreppe lautet: »LABOR IMPROBUS OMNIA VINCIT«. So viel über dieses Juwel der Renaissance, in dessen Meister wir einen der ausgezeichnetsten Architekten jener Epoche anzuerkennen haben.

§. 44.

Andere Privatbauten der Normandie.

Bei einer Umschau über das, was ausserdem noch an städtischen Wohngebäuden im Gebiete der Normandie diesem Zeitraum angehört, finden wir nur eine spärliche Ausbeute. Diess hat hauptsächlich darin seinen Grund, dass gerade in dieser Provinz die Anhänglichkeit an den althergebrachten Fachwerkbau ungemein lange in Kraft blieb. Mochten auch die Stände in Blois im Jahr 1520 ein Gesetz gegen diese Bauweise erlassen, die durch das Vorkragen der oberen Stockwerke die Strassen verengte und ihnen Luft und Licht entzog, es kann kein Zweifel sein, dass noch eine geraume Zeit diese Verordnung in Wirklichkeit umgangen wurde. So entstanden jene malerischen Häuser, deren man noch immer eine Anzahl in den Städten der Normandie, vorzüglich in Caen und in Rouen antrifft. In trefflicher Darstellung wie immer giebt Viollet-le-Duc Beispiele von diesen originellen Schöpfungen des spätmittelalterlichen Baugeistes.[1] Denn das sind sie bis tief ins XVI Jahrhundert hinein, und so ausschliesslich herrschen an ihnen die decorativen Formen des gothischen Styles, dass man meist vergeblich nach einem Hauch von Renaissancekunst in ihnen forscht. Begreiflich genug; denn gerade die Werkmeister der Zimmerkunst, aufgewachsen in den Traditionen der gothischen Architektur, hielten um so zäher fest an ihrer überlieferten Formenwelt, als die Umgestaltung der Baukunst sich auf einem ganz andern Felde, dem der Steinconstruction vollzog. So war und blieb noch geraume Zeit die

[1] Dictionn. de l'arch. Franç., T. VI, Artikel maison.

Kunst des Zimmermanns inmitten der Gährungen und Strömungen eines neuen Bausinnes wie auf ruhiger Insel abgeschlossen, unberührt von den Umwälzungen, welche damals an der vornehmen Steinarchitektur sich vollzogen.

Dennoch fehlt es nicht an Beispielen, dass zuletzt auch in diess stille Gebiet der Geist der neuen Zeit eindrang und mit unwiderstehlicher Kraft auch die gothisch geschulten Zimmermeister zu Concessionen zwang. In der Rue de la Grosse Horloge zu Rouen sieht man zwei solcher Häuser, die mit der mittelalterlichen Formenwelt völlig gebrochen haben und, obwohl in Fachwerk durchgeführt, den ganzen Reichthum der Renaissance-Ornamentik in verschwenderischer Ueppigkeit und graziösester Ausführung zur Anwendung bringen.[1] Korinthische Pilaster, mit köstlichen Arabesken bedeckt, in den unteren beiden Geschossen noch mit Candelabersäulchen bekleidet, gliedern sämmtliche drei Stockwerke. Das Erdgeschoss ist mit zwei breiten flachbogig geschlossenen Fenstern weit geöffnet; dagegen ahmen die Fenster der oberen Stockwerke die Kreuzpfosten der rechtwinkligen Fenster des Steinbaues nach. Friese mit Arabesken, Brüstungen mit nachgeahmten Balustraden und prächtig geschnitzten Reliefs trennen die Geschosse, und den oberen Abschluss des Ganzen bildet eine Attika mit Zwergpilastern, in deren Feldern man zwischen Rankenwerk Genien mit Portraitmedaillons sieht. So verführerisch der Eindruck dieser köstlichen Façaden ist, so darf man doch nicht vergessen, dass er auf Kosten jeder rationellen Gesetze der Architektur erkauft ist.

An einem andern Bau derselben Stadt, der Abtei von St. Amand, wird dagegen deutlich, wie man um dieselbe Zeit vom gothischen Fachwerkbau zum Steinbau der Renaissance überging. Hier wurde der ältere Theil des Baues wohl noch im Ausgang des XV Jahrhunderts in jener Art der Holzconstruction durchgeführt, welche sich mit den Details der gothischen Steinarchitektur schmückt; die Façade gehört sogar zu den reichsten ihrer Art.[2] Aber unmittelbar an diess luxuriöse Werk stösst im rechten Winkel ein in der Epoche Franz I hinzugefügter Theil, welcher in entwickelten Renaissanceformen und in Quaderbau durchgeführt ist. Man hat dabei die Absicht gehabt, hinter den älteren Theilen an Reichthum nicht zurückzubleiben, an gediegener Pracht sie womöglich zu überbieten. Daher im unteren und oberen Geschoss die energische Wandgliederung durch elegante korinthische Säulen, welche auf Postamenten vor-

---

[1] Viollet-le-Duc, Dict. VI, p. 271 giebt die Façade eines solchen Hauses. Vgl. auch Gailhabaud, Denkmäler. — [2] Abbild. bei Viollet-le-Duc, a. a. O. p. 270. Vgl. Taylor et Nodier. Voyages. Normandie, Vol. II, pl. 153. 154. 156.

geschoben sind. Der in der Ecke angebrachte polygone Treppenthurm mit feinen Pilastern und reich gekrönten Fenstern, oben mit Candelabersäulchen auf den Ecken, scheint einer mittleren Periode anzugehören. Im Innern bewahrt das sogenannte Zimmer der Guillemette d'Assy einen der prachtvollsten Kamine der Frührenaissance. Eine Attika, mit ornamentirten Pilastern, dazwischen Muschelnischen mit vier Statuetten (die heilige Margarethe und eine andere Heilige, Maria und der Engel der Verkündigung), darüber ein schöner Akanthusfries, Alles mit eleganten Arabesken bedeckt, bildet den oberen Haupttheil. An solchen kleineren Werken befriedigt die überschwängliche Decorationslust der Zeit mehr als an den Façaden der Gebäude, von welchen man grösseren Ernst, ruhigere architektonische Haltung verlangen darf. Ein anderer Kamin, noch prachtvoller, weil zu den Pilastern, den Arabesken, den geschmückten Nischen mit Statuetten noch vier figürliche Reliefs kommen, ist in einem Hause der Rue de la Croix de fer erhalten.[1]

Von dem unübertroffenen Prachtstück, welches die Schule von Rouen in dieser Epoche hervorgebracht, dem Hôtel de Bourgtheroulde, war in §. 15 schon die Rede. Dieser Bau ist freilich der glänzendste Beweis, wie die im Ornament schwelgerische Phantasie der Frührenaissance alles architektonische Gesetz in ein allerdings das Auge durch seine Anmuth berückendes decoratives Spiel auflöst.

Noch ist in Andelys die sogenannte Grand Maison[2] als ansehnlicher Bau der Frührenaissance zu erwähnen, indessen nur in den Zeichnungen der Voyages erhalten. Die Renaissance ringt hier noch stark mit der Gothik, wesshalb das Haus dem Anfang der Epoche, wenn nicht noch dem Ausgang der Zeit Ludwigs XII zugeschrieben werden muss. Am Aeusseren war ein polygoner Erker von besonders reicher und zierlicher Durchbildung. Im Innern gestaltete sich derselbe als Kapelle des grossen, prächtigen Saales, in den üppigsten Formen des Flamboyants durchgeführt, aber mit Renaissancemotiven gemischt.

§. 45.

Das Haus der Agnes Sorel zu Orleans.

Keine andere Stadt hat für die Renaissance in Frankreich eine bedeutendere Rolle gespielt als Orleans. Was Rouen in der ersten Epoche unter Ludwig XII für den Norden war, wurde diese damals mächtige Stadt für die mittleren Provinzen.

---

[1] Abgeb. in den Voyages, Normandie, Vol. II, pl. 174. 175. — [2] Ebend. pl. 190—192.

Im Herzen des Landes an dem grossen belebten Strome gelegen, für Handel und Verkehr wie in politischer Beziehung der Schlüssel des Südens, Hauptstadt der Provinz, in welcher damals der Hof seine Lieblingssitze hatte, zeigt die Stadt noch jetzt nach mancher Zerstörung eine Anzahl interessanter Beispiele der Profanarchitektur aus jenen glänzenden Tagen. Zu den frühesten derselben gehört das in der Rue du Tabourg gelegene sogenannte Haus der Agnes Sorel.[1] Die Franzosen, in ihrem charakteristischen Eifer, den schönsten Privatbauten jener Zeit den Namen irgend einer königlichen Maitresse beizulegen, haben im vorliegenden Fall, den augenscheinlichen Anachronismus übersehend, wenigstens die Façade nach der Strasse und die vordere Hälfte des Gebäudes der Zeit Karls VII vindiciren wollen,[2] ohne zu bemerken, dass die innere Hoffaçade kaum wenige Decennien später ausgeführt sein kann als die vordere.

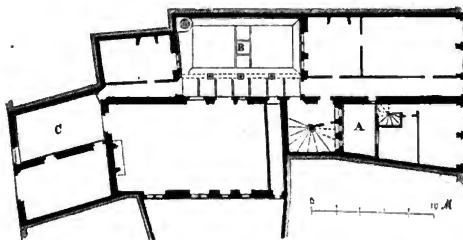


Fig. 43. Orleans. Haus der Agnes Sorel. (Mon. hist.)

Offenbar war das Haus (Fig. 43) von einem reichen Kaufmann der Stadt erbaut, denn nur einem solchen und nicht der Geliebten des Königs konnten die beiden grossen, den engen Hausflur einschliessenden Verkaufsläden dienen, deren jeder durch zwei weite rundbogige Oeffnungen ein volles Licht erhält. An den links liegenden stösst ein Gemach, welches sein Licht von einem kleinen Hofe A empfängt, hinter welchem das Treppenhaus mit seiner Wendelstiege liegt. Von dem rechts vom Hausflur befindlichen Kaufladen ist ein geräumiges Zimmer mit Kamin abgetrennt, welches nach dem innern Hofe B ein grosses Fenster und eine Thür besitzt und zugleich mit dem Flur und dem vordern Raume in Verbindung steht. Die ungleiche Tiefe beider Haushälften macht es höchst unwahrscheinlich, dass der nun

[1] Archives des monum. hist. und Verdier et Cattois, archit. civ. et domest. T. I, letztere Aufnahme in mehreren Punkten von ersterer abweichend. Wir folgen den mon. hist — [2] So Verdier und Cattois I, p. 165 s.

folgende Theil des Gebäudes, wie behauptet wird, viel später hinzugefügt sei. Wenn an der Façade gewisse mittelalterliche Formen stärker zur Geltung kommen, so darf man nicht vergessen, dass in jener Zeit oft wenige Jahre den völligen Umschwung zur Renaissance bewirkten. Ausserdem aber werden wir finden, dass auch die Hoffaçade nicht ganz frei von gothischen Reminiscenzen ist.

Der innere Theil des Hauses zeigt uns eine beträchtliche

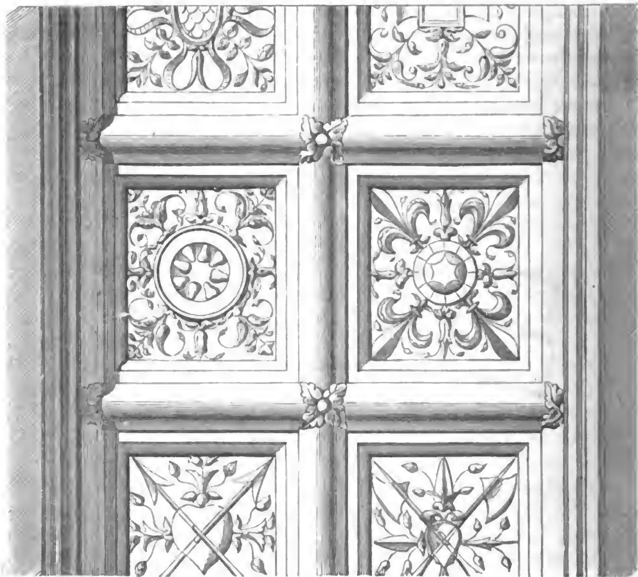


Fig. 44. Haus der Agnes Sorel. Decke im Erdgeschoss.

Verlängerung des Flures, der indess in der Mitte auf drei Säulen mit Rundbögen sich gegen den Hof B öffnet und dadurch nicht bloss für sich in seiner ganzen Länge, sondern auch für das Treppenhaus genügendes Licht gewinnt. Dem Hofe gegenüber führt eine Thür in einen Saal von bedeutender Ausdehnung, der auf drei Seiten mit Fenstern versehen ist. Ihm gegenüber, den Hof abschliessend, ist ein geräumiges Gemach mit Kamin angeordnet. Andere geringfügigere Theile schliessen sich der Tiefe nach um einen dritten Hof C.

An der Strassenfaçade fällt uns zunächst auf, dass die beiden oberen Geschosse mit ihren Fenstern ziemlich symmetrisch eingetheilt sind, während die grossen Bogenöffnungen des Erdgeschosses keine Rücksicht auf die obere Anordnung nehmen, eine in gut mittelalterlichem Sinne benutzte Freiheit. Ausserdem zeigen die Profile der Bögen sammt ihren Pfeilern sowie die Fenstereinfassungen gothische Kehlen und Stabwerke. Auch die Pfosten der Fenster nehmen an dieser Bildung Theil, und

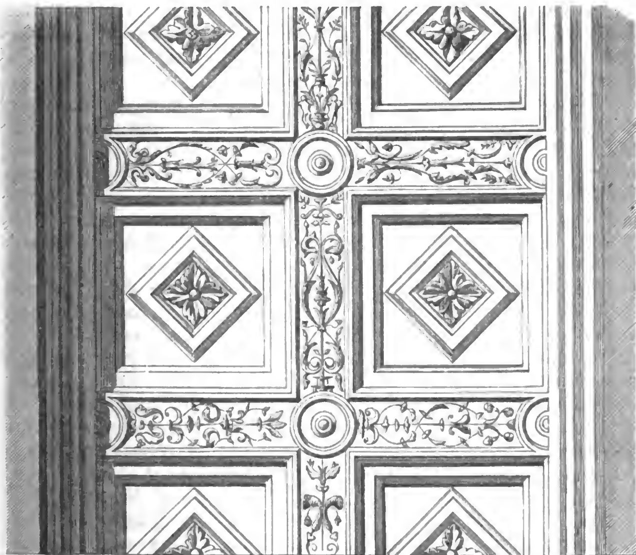


Fig. 45. Haus der Agnes Sorel. Decke im Obergeschoss.

selbst die Krönung der letzteren durch ein verkröpftes auf Kragsteinen mit Figürchen ruhendes Gesimse ist gothischer Abkunft. Aber die delikaten Ornamente der Fensterrahmen an Laubwerken und Blätterfriesen sind im ächten Geist der Renaissance ausgeführt, und die graziösen korinthischen Pilaster der Dachfenster mit ihren feinen Arabesken athmen dieselbe Richtung. Unmotivirt und unorganisch sind nur die Giebel der letztern, ein Uebelstand der indess ursprünglich wohl durch ornamentale Zusätze gemildert wurde. Noch ist der prachtvollen Steinbalken

zu gedenken, die im Erdgeschoss sowohl die grossen Bogenöffnungen in der Kämpferlinie theilen als auch das horizontale Portal abschliessen.[1] Sie waren sämmtlich mit allerliebsten Relieffriesen geschmückt. Ueber dem Thürbalken ist noch ein eleganter arabeskengezierter Fries mit krönendem Gesims durchgeführt, der das Portal von dem flachbogigen Fenster trennt. welches dem Flur sein Licht giebt. In den oberen Geschossen wiederholen sich zu demselben Zweck kleine viereckige Fenster, auch sie mit reich decorirter Laibung. Um das Bild dieser originellen und malerischen Façade zu vollenden, sei noch der Thürflügel gedacht, welche das Portal und die grossen Bogenöffnungen schlossen. Sie zeigen in rechtwinklig umschlossenen Rautenfeldern kräftig geschnitzte Rosetten.

Die Hoffaçade ruht auf Säulen, welche sammt ihren Bögen mittelalterliche Verhältnisse und Profile zeigen, obwohl die Kapitäle mit graziösen Renaissancemotiven, Arabesken, Sirenen und anderen Phantasiegebilden decorirt sind. Auch die Fenster und Thüren des Erdgeschosses haben gothische Profile, an ersteren aber verbinden sich damit elegante Blumen und verschlungene Bänder, die der Renaissance angehören. Die beiden oberen Stockwerke — ein Dachgeschoss giebt es nicht — sind wie an der Hauptfaçade unabhängig vom Erdgeschoss in drei Systeme von Kreuzfenstern eingetheilt. Auch ihre Fenster haben an den Pfosten und dem Rahmenwerk gothische Rundstäbe und Hohlkehlen, wenn auch ohne Laubschmuck; aber sie fügen dazu ein ausgebildetes Pilastersystem, das nach französischer Sitte lisenenartig in vertikalen Zusammenhang gebracht ist und hart über den Arkaden in Consolen von feinstem Geschmack endigt. Die Pilaster und ihre Fortsetzungen haben rautenartige Füllungen und erstere sind mit eleganten Frührenaissance-Kapitälen von grosser Mannigfaltigkeit bekrönt. Unter jedem Fenster aber sieht man, von Laubkränzen umgeben und von flatternden Bändern umspielt, ein Wappen. Diese Façade, die in ihrer strengeren Regelmässigkeit die frische Anmuth der Frühzeit noch bewahrt hat, muss um 1530 entstanden sein.

Von unübertroffenem Reiz endlich sind die holzgeschnitzten Decken des Erdgeschosses und des ersten Stocks. Erstere (Fig. 44) zeigen von kräftigen Rundstäben mit Rosetten eingefasste viereckige Felder, jedes mit einer andern Arabeske vom zartesten Relief und der glücklichsten Erfindung ausgefüllt. Im oberen Geschoss (Fig. 45) ist die Auffassung eine andere. Breite Flachbänder, von schildartigen Knöpfen gehalten und mit köstlichen Arabesken geschmückt, trennen Cassetten von flacherem

[1] Die beiden uns vorliegenden Aufnahmen weichen in der Restauration dieser Theile merklich von einander ab.

Profil, welche in einem Rautenfeld jedes Mal eine Rosette umschliessen. Verdier und Cattois geben Proben von beiden Systemen.

§. 46.

Das Haus Franz I zu Orleans.

Zu den ausgezeichneteren unter den zahlreichen Renaissancehäusern von Orleans gehört das an einer Ecke der Rue de Recouvrance gelegene sogenannte Haus Franz I. Nach den Untersuchungen der Lokalforscher[1] wurde es 1536 durch den königlichen Kammerdiener Guillaume Tutain erbaut, durch Franz I aber im Innern ausgestattet und reich geschmückt. Man hat daraus gefolgert, dass der König das Haus für seine bekannte Geliebte Anne de Pisseleu, Herzogin von Etampes habe einrichten lassen. So viel ist gewiss, dass jene Dame im Jahr 1540 auf Einladung ihres Oheims, des Bischofs von Orleans, sich dort zum Besuch aufhielt, aber nicht in der bischöflichen Residenz, sondern im Quartier St. Eufroy wohnte, in welchem das bezeichnete Haus gelegen ist.

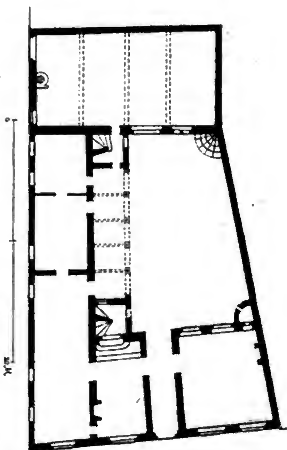


Fig. 46. Orleans. Haus Franz I. (Sauvageot.)

Das Aeussere dieses Baues zeigt einfach edle Formen und jene immer noch lebendige, aber maassvolle Behandlung, in welche seit den dreissiger Jahren der sprühende Uebermuth der Frührenaissance umschlug. An der Façade sieht man zwischen korinthischen Pilastern gekuppelte Fenster mit Kreuzstäben, aber mit rundbogigen Abschlüssen, eine in der französischen Renaissance sonst sehr selten vorkommende, in Orleans aber beliebte Form. Ein rechtwinkliger Rahmen von einfachem Profil, bekrönt von antikisirendem Giebel, in dessen Tympanon ein Medaillonkopf, bildet die Umfassung. Der Grundriss[2] (Fig. 46)

[1] Vergnaud-Romanesi, histoire d'Orléans, und M. de Buzonnière, hist. architecturale de la ville d'Orléans; vgl. Sauvageot, choix de palais etc. Vol. III und die Monum. Histor. — [2] Der Grundriss in den Mon. Hist. weicht in wesentlichen Punkten von dem bei Sauvageot ab. Letzterer zeigt z. B.

zeigt in der Mitte des schiefwinkligen Planes den Hausflur, an welchen rechts ein grösseres, links zwei kleinere Zimmer stossen. Man sieht an der geringen Tiefe derselben, die der grösseren Ausdehnung des Hofes zu Gute kommt, dass man es nicht mit einem jener in Orleans so zahlreichen Häuser zu thun hat, deren

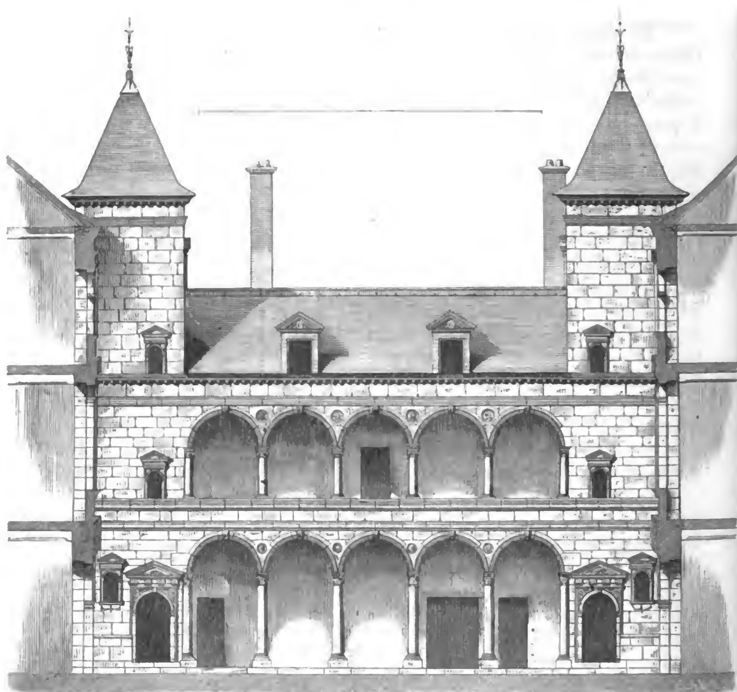


Fig. 47. Orleans. Hof im Hause Franz I. (Sauvageot.)

Erdgeschoss kaufmännischen Zwecken diente — wie z. B. das im vorigen §. beschriebene, — sondern mit der geschlossenen Wohnung eines Privatmannes.

Der unregelmässige Hof ist auf drei Seiten von dem Wohn-

die Seitenmauer in gebrochener, erstere in gerader Linie geführt. Uns will die Aufnahme bei Sauvageot genauer bedünken.

gebäude, auf der vierten von einer hohen Mauer umgeben. An der einen Langseite begränzen ihn Bogenhallen, die untern auf schlanken korinthischen, die obern auf kurzen ionischen Säulen (Fig. 47). Diese entschiedene Betonung und Gegenüberstellung einer schlanken und einer stämmigen Ordnung ist wie alles Bestimmte von glücklicher Wirkung. Die Ausführung dieser Theile zeugt von grosser Sorgfalt. Die reich variirten Kapitäle der

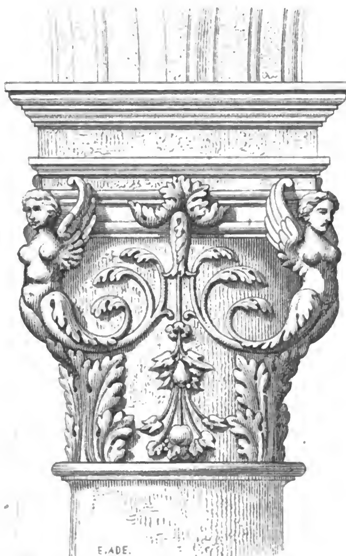


Fig. 48. Orleans. Haus Franz I. (Sauvageot.)

unteren Säulen gehören zu den elegantesten der Zeit (Fig. 48), die ionischen Kapitäle der oberen Reihe sind mit Feinheit durchgebildet. Die Medaillons in den Zwickeln, unten mit Wappen, oben mit Reliefköpfen römischer Kaiser geschmückt, die wirksam profilirten Archivolten mit ihren consolenartigen Schlusssteinen und das reiche Consolengesims im oberen Geschoss verleihen dieser Façade den Ausdruck lebensvoller und doch bescheidener Anmuth. Die Arkaden dienen als Verbindung für die beiden Wendelstiegen, die an beiden Endpunkten in viereckigen Treppenthürmen angelegt sind.

Wie diese Zeit überhaupt nach massvoller Anlage strebt,

erkennt man an den einfachen Giebelabschlüssen der Lucarnen und der übrigen Fenster, besonders aber an den Treppenthüren mit ihrem dorischen Triglyphenfries sammt den Stierschädeln der Metopen und dem antiken Giebel, dessen Tympanon den Salamander zeigt. Den Abschluss des Hofes bildet in ganzer Breite ein grosser Saal, durch eine kleinere Thür mit dem anstossenden Treppenhause verbunden, durch grosse Bogenportale vom Hofe und von der Seitenstrasse zugänglich. Hier erheben sich über dem Erdgeschoss zwei obere Stockwerke. In der Ecke, welche dieser Theil des Hauses mit der Grenzmauer des Hofes bildet, ist im Hauptgeschoss erkerartig ein zierliches Thürmchen ausgebaut, das einen Viertelkreis bildet. Es ruht auf einer muschelförmigen Wölbung (Trompengewölbe), deren Cassetten geschmackvolle Arabesken, figürliche Darstellungen, darunter den Salamander und die Jahrzahl 1540 zeigen. Obwohl das Haus in traurig verwahrlostem Zustande sich befindet, besitzt es doch im Innern noch Spuren seiner ehemals prächtigen Ausstattung. An den lebendig profilirten Deckbalken sieht man Wappen, darunter das königliche, Lilien, gekrönte Delphine und andere Schnitzwerke. Das Hauptstück ist aber der prachtvolle Kamin, von dem Sauvageot eine Abbildung giebt.

§. 47.

Holz- und Fachwerkbauten in Orleans.

Es ist bezeichnend für die handelsmächtige Stadt, dass weitaus die Mehrzahl ihrer alten Häuser in ihrer Anlage die Rücksicht auf den lebhaften Handelsverkehr verräth. Die meisten gehörten offenbar Kaufleuten oder waren von ihren Besitzern, wenn diese nicht selbst Handel trieben, im Erdgeschoss doch durch Anordnung von Verkaufsläden möglichst einträglich gemacht. Der Grundriss dieser Häuser (vgl. die Fig. 49 und 50) ist in der Regel nach mittelalterlicher Weise ausserordentlich schmal, aber von bedeutender Tiefe. Das Erdgeschoss lässt kaum an der einen Seite dem langen engen Corridor Platz, da der ganze Raum durch einen Verkaufsladen eingenommen wird. Dieser öffnet sich mit grossen Bögen auf Pfeilern gegen die Strasse, steht aber ausserdem mit einem Zimmer in Verbindung, welches sein Licht vom Hofe empfängt. Eine fast an allen diesen Häusern wiederkehrende Besonderheit ist, dass der schmale Hausflur da, wo er auf den Hof mündet, sich zum Treppenhaus erweitert, welches mit einer Wendelstiege zu den oberen Stockwerken führt, eine ebenso compendiöse als zweckmässige Anordnung. Der Hofraum ist in diesen Häusern sehr eng und wird oft durch die oberen Geschosse, die wohl auf schräg an-

strebenden Stützen (Knaggen) vorgekragt sind, noch mehr eingeschränkt.

Besonders originell und darum beachtenswerth ist an diesen Gebäuden die noch vielfach erhaltene Einrichtung der Verkaufs-



Fig. 49. Haus in Orleans.

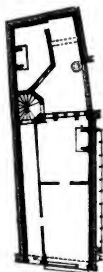


Fig. 50. Haus in Orleans.

stellen. In der gothischen Epoche, deren Formen jedoch bis tief in die Zeit Franz I hineinreichen, besteht der immer in Holz

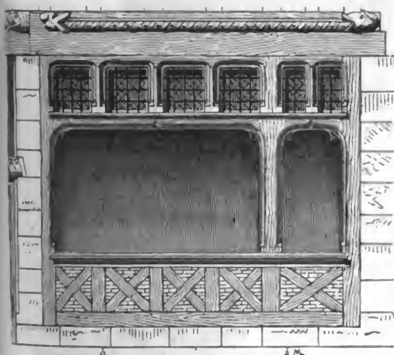


Fig. 51. Orleans. Verkaufsladen.

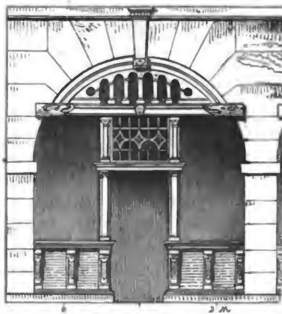


Fig. 52. Orleans. Rue du Châtelet.

ausgeführte Einbau der grossen Bogenöffnungen aus einer Architektur, die in der Regel, wie es dem Schematismus jenes Styles entsprach, eine zu sclavische Abhängigkeit von den Formen der Steinconstruction zeigt. Wir geben in Figur 51 ein Beispiel

dieser Art. Anders verhält es sich mit den Bauten, die den Styl der Renaissance aufnehmen. Sie tragen durchweg in der Ausbildung der Holzconstruction dem Material gebührend Rechnung. Zunächst jedoch so, dass gewisse, wenn auch phantastische, so doch lebensvolle Motive der mittelalterlichen Kunst sich einmischen (Figur 52). Während der untere Theil der grossen Oeffnung eine Brüstung aus Pfosten mit Bretterfüllung erhält und ein höher aufsteigender Ständer den Eingang in den Laden abgrenzt, wird der obere Theil des Bogens durch einen kräftigen

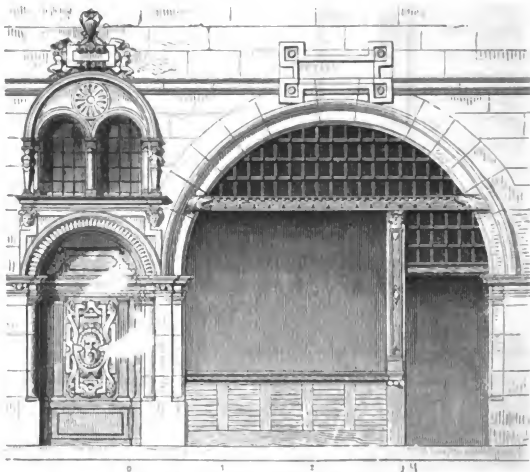


Fig. 53. Orleans. Marché à la volaille.

hölzernen Tragbalken, der zugleich dem Thürpfosten Halt giebt, abgegränzt. Die Endpunkte dieses Trägers werden gern in mittelalterlicher Weise und in wirksamer tektonischer Symbolik als Drachenköpfe gebildet. Auf diesem Balken ruht die hölzerne Vergitterung, welche das obere Bogensegment ausfüllt und selbst dann noch dem Raume Licht gewährt, wenn die ganze untere Oeffnung durch ihre Holzläden geschlossen ist. Die dritte und letzte Stufe der Ausbildung dieses Motivs vergegenwärtigt unsre Figur 53. Hier haben sich die Pfosten in zierliche Rahmenpilaster, die Balken in Architrave und Gesimse mit eleganten antiken Details umgeformt, während die Vergitterung der oberen Partieen aus Eisenstäben besteht.

Hat in diesen Einbauten die Holzconstruction das Wort, so

spielt dieselbe bei allen älteren Bauten bis in die ersten Dezennien des XVI Jahrhunderts hinein auch in der Gesammtarchitektur der Häuser die erste Rolle. Es ist der Fachwerkbau, der, die oberen Stockwerke auf vorgeschobenen Balkenköpfen vorkragend, diesen Façaden ihre charakteristische Erscheinung giebt. Die wichtigsten Elemente dieser Construction, die Köpfe der vorspringenden Querbalken, empfangen durch das gewandte Schnitzmesser der mittelalterlichen Werkleute einen lebendigen Schmuck, in welchem Figürliches und Phantastisches anziehend sich mischt. Auch die verbindenden Balken erhalten durch wirksame Profilirung, tief eingeschnittene Kehlen und scharf vorspringende Stäbe ihr künstlerisches Gepräge. Aber von der originellen Frische, mit welcher die norddeutschen Meister von Braunschweig, Halberstadt, Goslar, Hildesheim, Quedlinburg, Wernigerode diesen Constructionen eine aus dem Wesen des Materials mit tektonischer Nothwendigkeit sich entwickelnde Charakteristik schufen, ist in den französischen Bauten nur selten und bedingt die Rede. Gewöhnlich verfallen sie, wie schon bemerkt, einer gebundenen Nachbildung des Steinbaues. Auch Orleans besitzt manche Beispiele dieser Art, die selbst noch der Zeit Franz I angehören. Im Ganzen kann man sagen, dass die Renaissance durch den aufkommenden Luxus des gediegenen Quaderbaues, unterstützt durch staatliche Verordnungen, diesem Styl ein Ende machte. Doch sieht man in der Rue des Hôtelleries Nr. 48 ein Haus, welches den Fachwerkbau in die Formen einer theils nüchternen, theils schon barocken klassischen Architektur übersetzt. Es trägt die Jahreszahl 1599 und mag hier vorgreifend Erwähnung finden. Eine so grosse Verirrung weisen selbst die spätgothischen Bauten nicht auf. Denn wenn jene die Steinformen nachahmten, so liessen sie doch dadurch das Wesen ihrer Construction nicht gefährden; hier aber ist von einem rationellen Holzverband nicht mehr die Rede und damit die Berechtigung zu solcher Behandlung völlig erloschen.

Nicht selten dagegen treffen wir in den Höfen der Häuser zu Orleans hölzerne Galerieen, die zum Theil auf steinernen Knaggen, zum Theil auf hölzernen Stützen ruhen. Diese zeigen manchmal eine charaktervolle Ausbildung. Ein Beispiel dagegen von barocker Phantastik sieht man in einem Hause der Rue de Coulon Nr. 10.

§. 48.

Privatgebäude in Quadern zu Orleans.

Ausser den in den §§. 45 und 46 vorausgenommenen grösseren und vornehmeren Häusern begegnen wir in Orleans einer Anzahl von Privatbauten, an welchen die Renaissance in

opulenter Steinconstruction sich heiter und lebensvoll zur Geltung bringt.[1] Um an ihnen in chronologischer Reihe die Entwicklung der Formen zur Anschauung zu bringen, beginnen wir mit einem kleinen Hause der Rue de l'Impossible Nr. 20, das in der üppigsten, coquettesten Frührenaissance prangt und an Luxus der Decoration sämmtliche andere Privatgebäude der Stadt übertrifft. Es besteht im Erdgeschoss seiner ganzen Breite nach nur aus der schmalen Hausthür und der im flachen Korbbogen abgeschlossenen Ladenöffnung; über der Hausthür sind zwei durch ein Pilasterchen verbundene Fenster zur Erhellung des Flures angeordnet. Diese Gliederung des unteren Geschosses wird aufs Eleganteste eingerahmt durch Zwergpilaster, auf Consolen mit Laubwerk verkröpft, mit feinen Arabesken an ihren Schäften und zierlichen korinthischen Kapitälen, verbunden durch ein Zahnschnittgesims. Das Bogenprofil ist ausserdem mit einem geflochtenen Bande, die Laibung mit Rosettenfeldern, die Bogenzwickel endlich mit Medaillonköpfen geschmückt. Das einzige Fenster im obern Geschoss, rechtwinklig und mit Kreuzstäben, ist wieder mit geschmackvollem Bandgeflecht umrahmt und von zwei korinthisirenden Halbsäulen eingefasst, deren Schäfte, mehr im Geiste romanischer als Renaissancekunst, Rautenfelder mit Rosetten zeigen. Ueber dem Fenster zieht sich ein Fries mit köstlichen Akanthusranken hin, und kurze Lisenen, wieder mit Arabesken bedeckt, leiten zu dem Fenster des obersten Stockwerks, das mit seinem antiken medaillongeschmückten Giebel in das Dach hineinreicht und in ähnlich üppiger Verschwendung mit arabeskenbedeckten Pilastern und einem Akanthusfriese umfasst wird. Die vollendete Feinheit der Ausführung entspricht dem ausgesuchten Geschmack dieses kleinen Prachtgebäudes.

Diese Ueppigkeit mässigt sich in den nachfolgenden Bauten zu ruhiger Harmonie, die bei sparsamerem Detail nur durch schöne Verhältnisse und wohlgeordnete Gliederung wirken will. Wir nennen zunächst das edle Haus der Rue du Tabourg, dessen schmale Façade im Erdgeschoss neben der rundbogigen Hausthür einen Kaufladen hat und in den beiden oberen Stockwerken je zwei Doppelfenster, die durch Pilaster zu einem System zusammengeschlossen werden. An keinem der vielen Gebäude der Stadt ist eine Gliederung nachzuweisen, die mit so ausgesuchter Feinheit bis ins Kleinste consequent und doch in lebensvoller Anmuth durchgeführt wäre (Fig. 54). Jedes der beiden Rundbogenfenster, die nach mittelalterlicher Weise durch ein Säulchen getheilt werden, wird durch einen Blendbogen, der die beiden Oeffnungen umfasst, zu einem Ganzen verbunden. Die Bögen ruhen auf cannelirten Pilastern, deren Gesimse nicht bloss mit dem

---

[1] Aufn. in den Monum. histor. und in Sauvageot, Vol. III.

Kapitälgesims der Säulchen correspondiren, sondern sogar an den grössern Pilastern, welche beide Fenster zu einem System abschliessen, durchgeführt sind. Ein Akanthusblatt giebt dem Gesimse hier einen consolenartigen Halt, und der obere Theil des Pilasterschaftes ist mit feinen Arabeskenreliefs geschmückt. Die Consequenz des ausgezeichneten Künstlers, dem wir diese Façade verdanken, geht sogar so weit, auch dem Theilungssäulchen der Fenster dort wo die Brüstung abschliesst, einen Ring zu geben und den oberen Theil des Säulenschaftes zu canneliren. Das Bogenfeld endlich zeigt im ersten Geschoss Festons mit zierlichen Bändern und ein kleines Medaillon, im oberen Geschoss ein grösseres Medaillon mit figürlichem Relief.

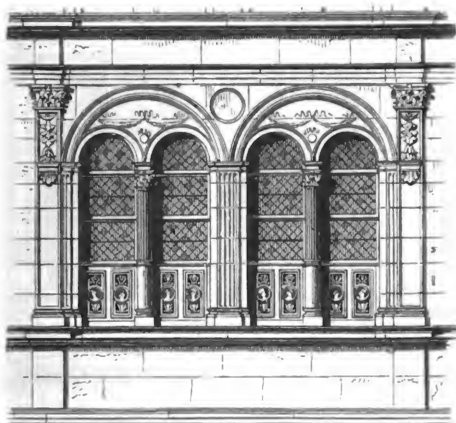


Fig. 54. Orleans. Rue du Tabourg.

Ebenfalls noch aus der elegantesten Zeit Franz I, etwa um 1530, stammt das schöne Haus der Rue Pierre percée. Im Erdgeschoss hat es zwei grosse Ladenöffnungen, die aber bei ihrer bedeutenden Breite und dem schlanken Verhältniss der Pfeiler den gedrückten Korbbogen zeigen. Die Oekonomie des Raumes hat hier dahin geführt, dass selbst die Hausthür in die eine der grossen Bogenöffnungen mit hineingezogen wurde. Die Lage des Hausflurs verräth sich aber in den oberen Geschossen durch die kleinen Fenster, welche die oberen Gänge erhellen. Diese Anordnung, welche dem streng symmetrischen Gefühl unsrer Tage widerspricht (Fig. 55), ist aus dem gesunden Bausinn jener Zeit hervorgegangen, der die innere Raumtheilung unbekümmert an

der Façade zum Ausdruck bringt, nicht umgekehrt dem Prokrustesbett öder Symmetrie die innere Eintheilung überliefert. Die Gliederung der Wandflächen besteht aus einem System schlanker, etwas magerer Rahmenpilaster, mit den bekannten Rautenfüllungen und reizend variirten korinthischen Kapitälen. Die Fenster, wie an allen diesen Bauten zu einer Gruppe zusammengeschlossen, sind breit und hoch, mit geradem Sturz und Kreuzpfosten. Am Grundriss des Hauses (Fig. 49) der die schon besprochene Anlage der meisten Häuser von Orleans zeigt, ist

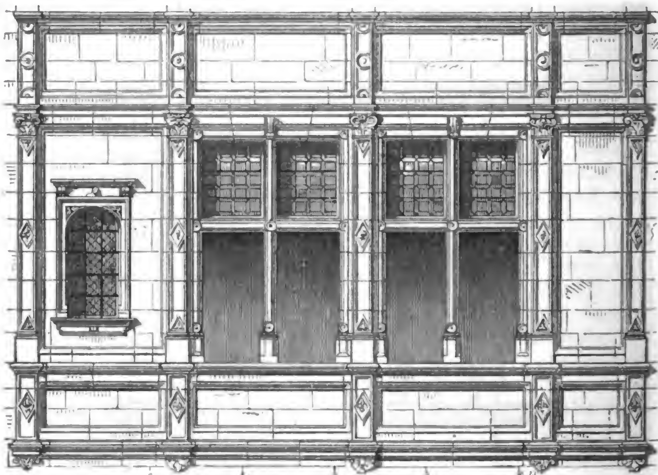


Fig. 55. Orleans. Rue pierre percée.

nur hervorzuheben, dass die Verbindung der vorderen Räume mit dem Hinterhaus im oberen Stockwerk durch eine hölzerne Galerie mit Säulchen bewirkt ist, die in der punktirten Linie des Grundrisses von steinernen Knaggen gestützt wird.

In ähnlicher, jedoch einfacherer Weise ist das schmale, nur aus einem System bestehende Haus der Rue de la vieille poterie ausgeführt, das ebenfalls die Hausthür in den einzigen grossen Bogen des Erdgeschosses einfasst und ebenfalls rechtwinklige Fenster mit Kreuzstäben sowie schlanke korinthische Rahmenpilaster in zwei Geschossen zeigt.

Eine andre Gattung von Privathäusern tritt uns in dem stattlichen Eckhaus der Rue de la Clouterie Nr. 1 entgegen. Hier durchbricht kein Kaufladen das Erdgeschoss: recht im aus-

drücklichen Gegensatz zu jenen dem Verkehr weit geöffneten Handelshäusern schliesst sich das Erdgeschoss vornehm ab und zeigt in seinen kleinen, theils einfachen theils gekuppelten Rundbogenfenstern, welche die breiten Mauermassen spärlich unterbrechen, dass das Erdgeschoss hier nur untergeordneten Dienstzwecken bestimmt ist, während die herrschaftliche Wohnung in dem einzigen, aber durch seine hohen Verhältnisse imponirenden oberen Stockwerk sich befindet. Das System der Fenster und der einfassenden Pilaster ist dem in Fig. 54 dargestellten des schönen Hauses der Rue du Tabourg nachgebildet, nur etwas einfacher und strenger, die Rahmenpilaster ohne Füllungen, die Kapitäle classizistisch in korinthischer Form, das Ganze mehr durch edle plastische Ausbildung der Glieder als (wie oben) durch ornamentale Grazie anziehend. An einem Dachfenster zeigen sich als Einfassung der gekuppelten Rundbogenfenster Hermen als Träger ionischer Kapitäle.

§. 49.

Bauten in Backstein und Quadern zu Orleans.

Neben dem reinen Quaderbau hat sich nun auch in einzelnen Beispielen zu Orleans[1] diejenige Art von Bauwerken eingeführt, welche den Backstein in mehr oder minder grosser Ausdehnung aufnimmt. Eine Zwischenstellung bezeichnet zunächst das Haus der Rue de l'Ormerie, welches die Ecke der Rue Roche aux Juifs bildet. Es gehört zu den grösseren und vornehmeren dieser Privathäuser, theilt aber mit den meisten die ausserordentlich schmale Gestalt des Grundplanes, die neben dem sehr engen Flur nur einem Zimmer Raum giebt. Das Erdgeschoss ist von kleinen rundbogigen, hoch über der Strasse liegenden gekuppelten Fenstern durchbrochen; im Hauptgeschoss sind zwei ebenfalls gekuppelte, durch antiken Giebel bekrönte hohe Fenster angeordnet, und im oberen Stockwerk zeigen die Fenster einen geraden Sturz und, gleich den unteren, Kreuzpfosten. Wie bei den meisten dieser Häuser wird das Kranzgesims durch das weit vorspringende Dach verdeckt. Korinthische Pilaster mit regelrecht gebildeten Kapitälen, die Schäfte zu drei Vierteln cannelirt, gliedern in beiden Stockwerken die Massen, und man hat, um einen stattlicheren Eindruck zu erzielen, dafür gesorgt, neben den Fenstern, statt sie dicht zusammenzurücken, angemessene Mauerflächen stehen zu lassen. Die schlichte Klarheit dieser Façade ist eine weitere ins Einfache gehende Umbildung der oben besprochenen Façade des Eckhauses in der Rue de la

---

[1] Aufnahmen in den Monuments histor. und in Sauvageot, III.

Clouterie und deutet offenbar auf die Schlusszeit dieser Epoche. Noch eins ist bemerkenswerth: das früher nicht gekannte Streben nach Symmetrie, welches den kleinen für den Hausflur bestimmten Fenstern ein Pendant geschaffen hat, das aus der Anordnung des Grundrisses keine Erklärung findet.

Merkwürdig ist die langgestreckte Seitenfaçade in der Nebenstrasse, die in der malerischen Weise des Mittelalters aus einer Gruppe sehr verschiedener Theile von wechselnder Höhe und selbständiger Bedachung sich zusammensetzt. An das hohe Vorderhaus schliesst sich der Treppenthurm mit seinem Ziegelmauerwerk, seiner Quadereinfassung und spitzem Dach; an diesen ein niedriger den Hof abschliessender Verbindungsbau, der zum Hinterhause führt, welches wieder aus zwei selbständigen, und zwar einem einstöckigen und einem zweistöckigen Theile besteht. In den Hof führt ein breiter Thorweg, und auch das Hinterhaus hat seinen eignen Eingang, beide rundbogig geschlossen. Die Fenster sind sämmtlich rundbogig, theils einfach, theils gekuppelt, meistens mit rechtwinkligen Rahmen umfasst. Im ersten Stock des Vorderhauses ist ein hübscher Erker auf kräftigen Consolen angebracht, mit korinthischen Pilastern decorirt und mit einem Bogengiebel abgeschlossen. Er hat nur an den Seiten ein kleines Fenster, welches den Verkehr der Hauptstrasse sowie den der Nebenstrasse zu überschauen gestattet.

So weit ist fast Alles gediegener Ouaderbau, namentlich an der Hauptfaçade. Dagegen hat man sich für den Hof die Anwendung des Backsteins vorbehalten. Wie überhaupt in den ansehnlicheren Häusern, bildet eine Säulenhalle mit einem Verbindungsbau an der einen Langseite die Vermittlung zwischen der Treppe des Vorderhauses und den Hintergebäuden. Die Säulen mit ihren frei korinthisirenden Kapitälen, die Archivolten der Bögen, die Einfassung der rundbogigen Fenster und der Mauerecken, endlich die eleganten cannelirten korinthischen Pilaster des oberen Stockwerks sind aus Quadern gebildet, die Mauerflächen ganz in Backstein ausgeführt. Doch zeigt sich auch dabei das Streben nach künstlerischer Gliederung, da die Flächen mit rautenförmigen Mustern in dunkleren Ziegeln netzförmig überzogen sind.

Ist hier der Backsteinbau den inneren Theilen vorbehalten, so tritt derselbe bei einem ansehnlichen Hause der Rue du battoir vert endlich an der Hauptfaçade in sein Recht. Es ist ebenfalls ein Eckhaus, an die Rue de Semoi anstossend, aber von bedeutend breiterem Grundriss, der Vorderbau mit zwei geräumigen Zimmern neben dem an der einen Seite angelegten schmalen Hausflur, der auch hier direkt auf die Wendeltreppe führt. Das Vorderhaus enthält, von der dortigen Sitte abweichend, nur eine Zimmerreihe, wodurch der Hof, der übrigens

ohne alle künstlerische Bedeutung ist, an Ausdehnung beträchtlich gewonnen hat. Noch mehr Licht und Luft ist für ihn geschaffen worden dadurch, dass man den Verbindungsflügel zwischen Vorder- und Hinterhaus nicht nach der Seite der Nebenstrasse aufgeführt, sondern an die Rückwand des anstossenden Nebenhauses gelehnt hat. Nach der Seitenstrasse bildet eine Mauer mit Thorweg den Abschluss.

Für uns das Interessanteste ist an dem ganzen Baue die Hauptfaçade. Sie folgt bis zum Extrem dem mittelalterlichen Princip einer möglichst ungebundenen Eintheilung, denn ohne Grund treibt sie förmlich Luxus mit Unsymmetrie, indem sie ohne durch die innere Eintheilung gezwungen zu sein, einfache und gekuppelte Rundbogenfenster mit einander wechseln lässt. Ueber einem hohen aristokratisch geschlossenen Erdgeschoss mit kleinen Rundbogenfenstern, die einen zierlichen rechtwinkligen Rahmen mit Zahnschnittfries haben, erheben sich zwei obere Stockwerke, deren hohe Fenster vorzüglich elegant durchgebildet sind. Es ist in beiden Stockwerken dieselbe Form: einfaches oder gekuppeltes Rundbogenfenster mit steinernem Querstab, umfasst von reichem Rahmen mit Zahnschnittgesims, gekrönt durch einen mit Masken geschmückten schmalen Fries. Die Profile der Fensterstäbe haben noch mittelalterlichen Schnitt, die kleinen Bogenzwickel sind mit elegantem Laubwerk gefüllt, das Ganze macht eine energische und dabei feine Wirkung. Alle diese Formen sind aber in Haustein durchgeführt, ebenso die Mauerecken mit Quadern eingefasst, die ganze Façade aber in Ziegelwerk mit dunklem Rautenmuster wie ein einziger grosser Teppich behandelt. Dieser mehr malerischen Wirkung zu Liebe ist denn auch auf jede plastische Gliederung der grossen Flächen verzichtet, wodurch freilich der architektonische Werth des Ganzen hinter den schönen Quaderfaçaden, an denen die Stadt so reich ist, zurückstehen muss.

§. 50.

Andere Privatbauten im mittleren Frankreich.

Wenn auch in den übrigen Städten dieser gesegneten Provinz nicht entfernt der architektonische Reichthum von Orleans anzutreffen ist, so haben wir doch hier eine kleine Nachlese zu halten. Wir beginnen mit Blois, wo trotz vieler Zerstörungen neuerer und neuester Zeiten eine Anzahl von Wohnhäusern nicht bloss aus den Tagen Franz I, sondern selbst noch aus der Zeit Ludwigs XII vorhanden sind.[1] An diesen Privatgebäuden, so

[1] Vgl. über dieselben die sorgfältigen historischen Nachweisungen in L. de la Saussaye, Blois et ses environs. Blois 1860.

schwer die Hand der Zeit und die schlimmere der Menschen sie geschädigt hat, lässt sich der Unterschied einer Stadt wie Blois von einer Stadt wie Orleans deutlich erkennen. Während dort Alles auf den regen Verkehr eines Handelsemporiums hinweist, die schmale, knappe Gestalt der Grundrisse, die sparsame Benutzung des Raumes, die häufige Anlage von Verkaufsläden, hat man es in Blois mit den stattlichen, meist breit um einen Hof gelagerten Häusern vornehmer Herren, die zum Hofe gehörten, zu thun. So stammt noch aus der Zeit Ludwigs XII das Hôtel Hurault, auch »le Petit-Louvre« genannt, erbaut vom Kanzler Hurault de Cheverny. Man tritt durch einen langen, im gedrückten Bogen gewölbten Thorweg ein, dessen prächtige Bildwerke starke Beschädigungen zeigen. In einer Ecke des Hofes sieht man ein ausgekragtes Thürmchen, und am Thürsturz der Treppe, wo ehemals das Stachelschwein dargestellt war, liest man als Erklärung dieses Emblems Ludwigs XII das Distichon:

»Spicula sunt humili pax haec, sed bella superbo
Et vita ex nostro vulnere nexque venit.

Der Brunnen bewahrt sein hübsches, mit Blei geschmücktes Kuppeldach, das von der Figur eines lanzentragenden Kriegers gekrönt wird. Im Innern zeigt ein kleines Kabinet noch seine ganze reich geschnitzte Holztäfelung.

Aus derselben Zeit stammt das an der Ecke der Rue neuve und der Grande Rue gelegene Hôtel de la Chancellerie.[1] Seine Façade ist mit sehr verstümmelten Sculpturen elegant geschmückt, und am Portal sah man noch vor Kurzem den Hermelin der Anna von Bretagne, zum Beweis, dass ein Herr vom Hofe der Gemahlin Ludwigs XII sich dies Haus errichtet hatte. Den Eingang bildet auch hier ein gewölbter Thorweg.

Trotz moderner Umgestaltungen und Verwüstungen tragen auch das Hôtel d'Aumale an der Ecke der Rue de la Fontaine-des-Elees und der Rue Vauvert, sowie das Hôtel d'Amboise an der Place du château, welches von dem berühmten Minister Ludwigs XII, Georg von Amboise, den Namen führt, noch Spuren des glänzenden Styles jener Zeit. Dasselbe gilt vom Hôtel Sardini in der Rue du Puits-Chatel, bemerkenswerth nicht bloss durch Sculpturen an seiner Façade, sondern durch eine kleine mit einem Freskobild der Zeit geschmückte Kapelle. Dasselbe stellt den Gekreuzigten und am Fusse des Kreuzes vier Heilige dar.

Aus Franz I Zeit stammt das Hôtel d'Alluye, von Flori-

---

[1] Nicht zu verwechseln mit dem grossen Haus der Rue du Lion-Ferré, welches dieselbe Bezeichnung trägt.

mond Robertet, Herrn von Alluye, Minister und Finanzsecretär unter Ludwig XII und Franz I, erbaut. Noch eine andere historische Erinnerung heftet sich an diesen Bau; im Jahr 1588 wurde er vom Herzog von Guise bewohnt, der von hier aus seinen Todesgang nach dem Schlosse antrat. Das Gebäude war eines der stattlichsten und prächtigsten; es bestand aus vier um einen Hof gruppirten Flügeln, von welchen zwei erst in unserem Jahrhundert abgebrochen wurden. Es ist aus Backstein und Quadern aufgeführt und im Hofe mit Arkaden versehen, über welchen eine Galerie sich hinzieht. Medaillons mit den Büsten von zwölf römischen Kaisern in gebranntem Thon, ein zur Renaissancezeit beliebter Schmuck, decoriren die Galerie. In der Ecke des Hofes ist auch hier, wie bei den meisten der damaligen Privathäuser, eine elegante Wendeltreppe in einem vorspringenden Thurme angebracht. Im Innern verdienen ein prachtvoller Kamin und die zierliche Kapelle Beachtung. Der Kamin, bei Rouyer und Darcel abgebildet,[1] gehört nicht, wie dort angegeben, der Zeit Ludwigs XII, sondern der Epoche Franz I, und zwar dem Ausgang derselben an, wie der strengere classizistische Charakter der Formen, namentlich der cannelirten Pilaster und der Volutenconsolen beweist. Er trägt die Inschrift: »*MEMNHΣO. TΠΣ. KOINHΣ. TYXHΣ.*«

Das besterhaltene unter den Gebäuden dieser Epoche zu Blois ist das Hôtel Denys du Pont, welches noch jetzt den Namen seines Erbauers, eines gelehrten Rechtskundigen, trägt. In der Rue Chartraine gelegen, zeichnet es sich durch die feine Pilasterarchitektur seines Hofes und die elegante, durchbrochene, mit Salamandern und andern Bildwerken geschmückte Wendeltreppe aus, welche, wie gewöhnlich, in einer Ecke des Hofes angeordnet ist. Die inneren Façaden bestehen aus drei mit korinthischen Pilastern auf Stylobaten gegliederten Geschossen, über welchen das prächtige Rundbogengesims, das wir am Schlosse Franz I kennen lernten, den Abschluss bildet. An dem prächtigen Treppenhause sieht man die Wappen und Devisen des Erbauers und seiner Gemahlin. Sein Spruch lautet: »VIRTVS SINE FORTVNA MANCA«, der ihrige: »CHAVFETTES D'ARDENT DESIR,« dazu eine flammende Räucherpfanne.

Ein Haus der zierlichsten Frührenaissance, um 1525 entstanden, sieht man zu Paray-le-Monial.[2] Mit seinen kleinen Thürmchen und den krabbengeschmückten Dachgiebeln zahlt es dem Mittelalter noch Tribut, aber mit den eleganten Fenstern sammt den feinen Pilastern, welche dieselben einfassen, huldigt es dem neuen Styl. Nach der so oft wiederkehrenden Weise

[1] L'art architectural, Vol. I, pl. 1. — [2] V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire.

dieser Zeit sind die Pilaster in vertikaler Richtung durch Zwerglisenen fortgesetzt, alle diese Glieder aber erhalten durch delikate Arabesken und zierliches Muschelwerk das Gepräge lebensvoller Anmuth.

Den Stempel derselben Frühzeit trägt ein reich behandeltes Haus in Rheims, in der Rue du Marc gelegen.[1] Es besteht aus zwei rechtwinklig an einander stossenden Flügeln. Das Portal zeigt den Flachbogen, die Fenster sind im unteren und oberen Stockwerk gekuppelt, breit, rechtwinklig und durch Kreuzpfosten getheilt. Ueber den Fenstern des Erdgeschosses sieht man Medaillons mit Brustbildern, über denen des oberen Stockwerkes einen Relieffries mit Kampfscenen. Magere Pilaster, durch kürzere Zwischenglieder verbunden, theils mit römischen, theils mit korinthischen Kapitälen, geben der Fläche jene spielende decorative Gliederung, die so oft an Tischlerarbeiten erinnert. Anziehend dagegen ist auch hier wieder die phantasievoll und fein behandelte Ornamentik, welche in Fülle über die Pilasterflächen ausgegossen ist: menschliche Figürchen, Vögel, Lilien, Vasen sammt anderen Emblemen verschlingen sich mit reizenden Laubranken. Im Innern ein Pavillon mit einer Holzdecke, welche durch elegante geschnitzte Ornamente, vegetabilische und figürliche, sich auszeichnet.

Zu Le Mans, dicht neben der Westfaçade der gewaltigen Kathedrale, erhebt sich ein kleines Privathaus, das ebenfalls dieser Zeit angehört und durch einen hübschen polygonen Erker und elegant ausgebildete Dachgiebel sich bemerklich macht.

Zu Angers ist das Hôtel d'Anjou oder De Figuier[2] ebenfalls ein eleganter Bau der Frührenaissance, beachtenswerth wegen der hoch hinaufgezogenen, wie immer durch Zwischenlisenen verbundenen Pilaster, die in ihren Füllungen graziöse Arabesken zeigen.

Ein elegantes Haus aus der letzten Zeit Franz I hat sich in der Rue des Forges zu Dijon erhalten.[3] Ursprünglich ein ansehnliches Hôtel ist es durch die Revolution und andere Zerstörungen nur noch der Rest eines ehemals durch Adel und Reichthum seiner Ausstattung bedeutenden Baues und befindet sich in einem traurigen Zustand von Verwahrlosung. Von schlechten neueren Gebäuden eingeschlossen, erhebt sich seine Façade in zwei Stockwerken über einem Erdgeschoss, von vortretenden Säulen aufs Glücklichste gegliedert. Die Antike ist hier bereits mit vollem Verständniss gehandhabt, und den Säulenordnungen fehlen weder die durchgebildeten Stylobate, noch die mit Verständniss gegliederten Gebälke und Gesimse. Im Erdgeschoss

---

[1] Taylor et Nodier, Voyages, Champagne I. — [2] V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire. — [3] Aufn. bei Sauvageot, Tom. II.

sind es schlanke cannelirte römische Säulen, im ersten Stockwerk korinthische mit glatt gelassenem unteren Theil des Schaftes, im zweiten leichtere korinthische, ebenfalls grösstentheils cannelirt, aber am untern Ende mit freiem Ornament geschmückt. Trotz dieser strengeren Classicität hat sich aber die decorative Lust der Frührenaissance ihr Recht nicht nehmen lassen und dasselbe sowohl in den Arabesken der Fensterlaibungen als in dem plastischen Schmuck der oberen Säulensockel und der Brüstungen zur Geltung gebracht. Unter den Fenstern des Hauptgeschosses sieht man in kräftigem Relief bewegte Reiterkämpfe, im oberen Geschoss halten Genien ein mit der Grafenkrone geschmücktes, von einem Ordensband umschlossenes Wappen. Die Fenster sind gross, rechtwinklig mit Kreuzpfosten; vor den Mittelpfosten der oberen ist ein schlankes Säulchen gestellt, in Uebereinstimmung mit dem zierlicheren Charakter, der diesem Stockwerk überhaupt verliehen ist. An der einen Ecke dieser anmuthigen Façade liegt in einem runden Thurme eine Wendelstiege, die sich gegen den Hof mit Flachbögen öffnet. An ihrem Geländer ist eine Balustrade in kräftigem Relief angedeutet. Das Haus muss um 1547 vollendet worden sein, denn diese Jahreszahl liest man an einem der oberen Fenster.

Das alterthümliche Troyes, an kirchlichen Denkmälern der Gothik und der Renaissance so reich, besitzt in der Nähe von St. Madeleine an der Ecke der Rue des quinze vingt und der Rue du Palais de Justice ein interessantes Privathaus von reicherer Anlage, mit reizend entwickeltem, in den feinsten Renaissanceformen durchgeführten polygonen Erker an der Ecke und mit prächtig stylisirten Eisengittern an den Fenstern des Erdgeschosses. Die Façade des Hofes, in den man unmittelbar von der Strasse gelangt, gehört zu den elegantesten der Zeit. Vortrefflich decorirte Pilaster mit reizenden Kapitälen von grosser Mannigfaltigkeit, ausserdem Reliefs von delikatester Arbeit, namentlich wappenhaltende Genien geben dem feinen Baue besonderen Reiz. Als Datum der Erbauung liest man die Jahreszahl 1531.

Von den zahlreichen fast überall noch vorhandenen Privathäusern dieser Epoche wollen wir nur noch die in Tours, Joinville (Haute Marne) und Luxeuil (Haute Saône) erwähnen.

§. 51.

Das Haus Franz I zu Paris.

Unter die edelsten Leistungen des Privatbaues dieser Epoche gehört die allbekannte »Maison de François I,« welche aus dem Dorfe Moret bei Fontainebleau nach Paris in die Champs Elysés verpflanzt worden ist. Die Façade dieses kleinen Baues (Fig. 56)

unterscheidet sich so wesentlich von allen übrigen dieser Zeit, hat so durchaus ein individuelles Gepräge, ist mit einem solchen üppigen Luxus decorirt, dass man auf ein hohes künstlerisches Gefühl des ursprünglichen Besitzers und auf eine eben so hohe Begabung seines Architekten schliessen muss. In ihrer Gesammt-

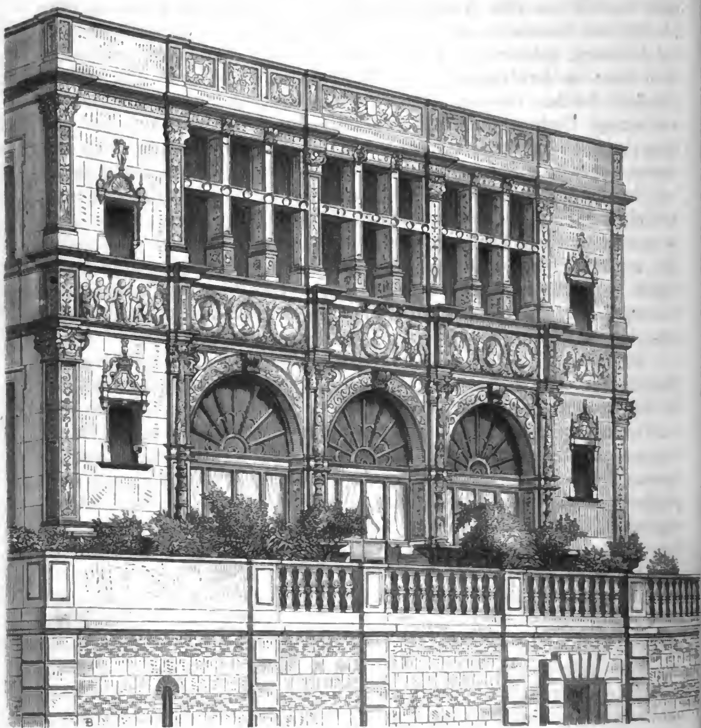


Fig. 56. Paris. Sogen. Haus Franz I. (Baldinger nach Photogr.).

anordnung erinnert sie am meisten an venezianische Paläste, sofern sie gleich jenen ihre Fenster in der Mitte zu einer Art Loggia zusammendrängt, auf beiden Seiten aber durch grosse geschlossene, nur von kleinen Lichtöffnungen durchbrochene Mauerflächen ein Gegengewicht schafft. Aber bei dieser allgemeinen Verwandtschaft hat es sein Bewenden; der Architekt ist weit

entfernt gewesen von der Thorheit, in ganz anderen Umgebungen die luftigen Bauten des Canale grande ängstlich nachzubilden. So ist der Eindruck denn auch ein durchaus abweichender, origineller.

Den drei grossen Bogenfenstern des Erdgeschosses entsprechen im oberen Stockwerk je drei durch Kreuzpfosten getheilte Fenster mit geradem Sturz. Jedes dieser Systeme wird unten und oben durch prachtvolle korinthische Pilaster eingerahmt, deren Fläche im oberen Geschoss Arabesken von delikatester Erfindung und Ausführung zeigt, während sich vor die unteren Pilaster üppige candelaberartige Säulchen legen. Auch die Ecken der Façade zeigen Pilaster mit herrlichen Arabesken, und ebenso sind die verticalen Fortsetzungen sämmtlicher Pilaster sowohl zwischen beiden Geschossen als an der Attika, die mit Verleugnung der französischen Sitte nach italienischer Weise das Ganze krönt, ausgestattet. Ihren höchsten Triumph feiert aber die Decoration an dem überschwänglich prachtvollen Friese, welcher beide Stockwerke verbindet. Er zeigt in kraftvollem Relief in der Mitte Brustbilder, von Kränzen umwunden, Wappen, die von Genien gehalten werden, in den Seitenfeldern heitere Kinderscenen mit bacchischer Bedeutung: thyrsusschwingende und traubenlesende Genien. Die Attika ist in leichterer Weise an den drei Mittelfeldern mit Wappen und Emblemen geschmückt. Der einzige Nachklang mittelalterlicher Kunstweise giebt sich in den bunten Krönungen der kleinen Seitenfenster zu erkennen.

Die Kehrseite dieses prächtigen kleinen Gebäudes hat in der Mitte eine Vortreppe mit zwei Aufgängen, welche zu einer mit reichem Arabeskenschmuck versehenen Rundbogenthür führt. Ueber derselben, von zwei Baldachinen mit kleinen Kuppeln eingefasst, der Salamander, der an derselben Façade im Giebelfeld eines schönen Kreuzfensters wiederkehrt, an welchem ausserdem zwei allerliebste, auf Delphinen reitende Genien angebracht sind. Die beiden andern Façaden sind modernisirt, und auch an den Bildwerken der Hauptfront bemerkt man moderne Zusätze. Vor Allem gehört dahin das mittlere Medaillon der ersten Abtheilung des Frieses, welches Diana von Poitiers darstellt: es soll nach der beliebten Marotte der Franzosen auch dieses Haus absolut für eine königliche Maitresse erbaut sein. Eben so sind die Büsten Heinrichs II und (im anderen Felde) Franz II spätere Zusätze; dagegen Ludwig XII und seine Gemahlin wohl ursprünglich, so auch Franz I. Das mittlere Feld enthält, umgeben von den Wappen Frankreichs und Navarra's, die von vorn genommene Büste der Margarethe von Navarra, woraus man wohl schliessen darf, Franz I habe nicht einer Maitresse, sondern seiner geliebten Schwester das graziöse Haus erbauen lassen.[1] Als Zeit der

[1] Eine Vermuthung E. Kolloff's, der ich beitrete.

Ausführung wird das Jahr 1527 bezeichnet. Dann wäre das reizende Denkmal ein Zeugniss des Dankes, welchen der König gegen seine Schwester fühlte, weil sie ihn während seiner Gefangenschaft in Madrid nicht bloss gepflegt und getröstet, sondern auch zu seiner Befreiung kräftig mitgewirkt hatte.

Die innere Eintheilung ist modern; nur die Treppe, die in der Mitte mit geradem Lauf aufsteigt, gehört der ursprünglichen Anlage.

§. 52.

Privatgebäude im Languedoc.

Im Süden, wo die prachtvollen Ueberreste der Römerzeit niemals ganz ohne Einfluss auf die spätere Entwicklung der Baukunst geblieben sind, nimmt besonders die Provinz Languedoc an der Bewegung der Renaissance lebendigen Antheil. In mehreren Schlössern der Zeit (§. 39) trat uns eine gewisse überströmende Ueppigkeit der Formbildung als Merkmal der Bauten dieser Provinz entgegen. Auch in den Städten beginnt nun die Architektur wetteifernd der allgemeinen Bewegung zu folgen.

In Cahors sieht man ein Renaissancehaus [1] aus der früheren Zeit Franz I, an welchem mittelalterliche Reminiscenzen sich mit der vollen ornamentalen Pracht des neuen Styles verbinden. Das Portal, niedrig, gothisch profilirt, mit horizontalem an den Ecken abgerundetem Sturz, ist von korinthischen Pilastern eingefasst. Darüber steigt im ersten Geschoss ein gekuppeltes Fenster, ähnlich profilirt und umrahmt, durch kräftigen Querpfosten getheilt, empor. Diess Ganze ist der sonst einfachen Façade als Prunkstück ersten Ranges zugetheilt. Sämmtliche Glieder, die Pilaster und Fensterstäbe, die Gesimse und Friese, sind mit den elegantesten Arabesken überfluthet. Aehnliche Decoration füllt auch, das reich behandelte Wappen umgebend, die Fläche zwischen Thür und Fenster, so dass nicht der kleinste Raum unverziert geblieben ist.

Derselben Frühzeit gehört der Hof des Jesuitencollegiums in der Rue des Balances zu Toulouse. [2] Ein hohes Erdgeschoss ist mit eleganten Candelabersäulchen decorirt. In den Zwickeln der Arkadenbögen sieht man die in dieser Zeit so beliebten Medaillons mit Brustbildern. Das Gewölbe des Thorweges zeigt prächtige Cassetten in Rautenform. Ein grosser Flachbogen, ebenfalls cassettirt, öffnet sich darüber als Nische. Das obere Geschoss ist beträchtlich niedriger gehalten, als Attika gleichsam, mit vortretenden korinthischen, zur Hälfte cannelirten Säu-

---

[1] Taylor et Nodier, Voyages. Languedoc. Abth. I, Bd. 2. — [2] Ebend. Abth. I, Bd. 1.

len decorirt. Die Sockel, auf welchen sich dieselben erheben, sind durch eine Balustrade verbunden. Der Fries zeigt kleine Rundfenster und reiches Zahnschnittgesims, das über den Säulen sich stark verkröpft. An der einen Hoffaçade enthält das Obergeschoss Fenster mit Kreuzpfosten, die andere Seite zeigt eine glänzend heitere Loggia, deren gedrückte Rundbögen cassettirt und von prächtigen Pilastern eingerahmt sind.

Zu den stattlicheren Bauten der Epoche gehört ebendort das Hôtel Meynier,[1] dessen Fenster theils die Frühzeit Franz I mit elegant sculpirten Pilastern und meist mit Kreuzpfosten, theils die Spätzeit des Jahrhunderts verrathen, mit barocken Hermen und Atlanten, mit Faunen, deren Bocksbeine spiralförmig verschlungen sind. Auch der Hof mit seinem Treppenthurm gehört der Frühepoche an, wie die reichen Ornamentfriese, die geschmückten Pilaster und Bogenfüllungen, die Medaillons mit Brustbildern und der glänzende auf Consolen ruhende Bogenfries beweisen. Von der innern Ausstattung ist ein prachtvoller Kamin zu nennen, mit seinen Arabeskenpilastern, Genien, Laubgewinden, Brustbildern und andern Reliefs zu den reichsten der Frührenaissance gehörend.

Hier möge noch aus der benachbarten Dauphiné, an der Gränze des Languedoc, ein köstliches, in aller Ueppigkeit der Frührenaissance prangendes Haus angefügt werden, welches sich in Valence erhalten hat. Ein Prachtportal, mit geradem, an den Ecken abgerundetem Sturz, von einer verschwenderischen Fülle von Ornamenten umgeben, von decorirten Pilastern eingeschlossen, an deren Sockeln sogar Medaillonköpfe (ähnlich wie an der Certosa zu Pavia) bildet das Hauptstück der Façade. Eine Muschelnische mit wappenhaltenden Engeln, daneben Genien, welche eine Guirlande ausbreiten, und darüber ein nicht minder luxuriös geschmücktes Fenster mit Kreuzstäben verbindet sich damit zu einem Ganzen von höchstem Reichthum.[2]

§. 53.

Das Stadthaus zu Orleans.

Hatte sich in den Privatbauten, zuerst wohl durch den Adel, dann aber auch durch den wetteifernden reichen Bürgerstand die Renaissance mit zahlreichen Prachtwerken in den Städten eingeführt, so sollte sie nun auch in den für das Gemeinwesen errichteten Monumenten zur Anerkennung gelangen. Die Rathhäuser, bis ins XVI Jahrhundert hinein durch ihre gothischen

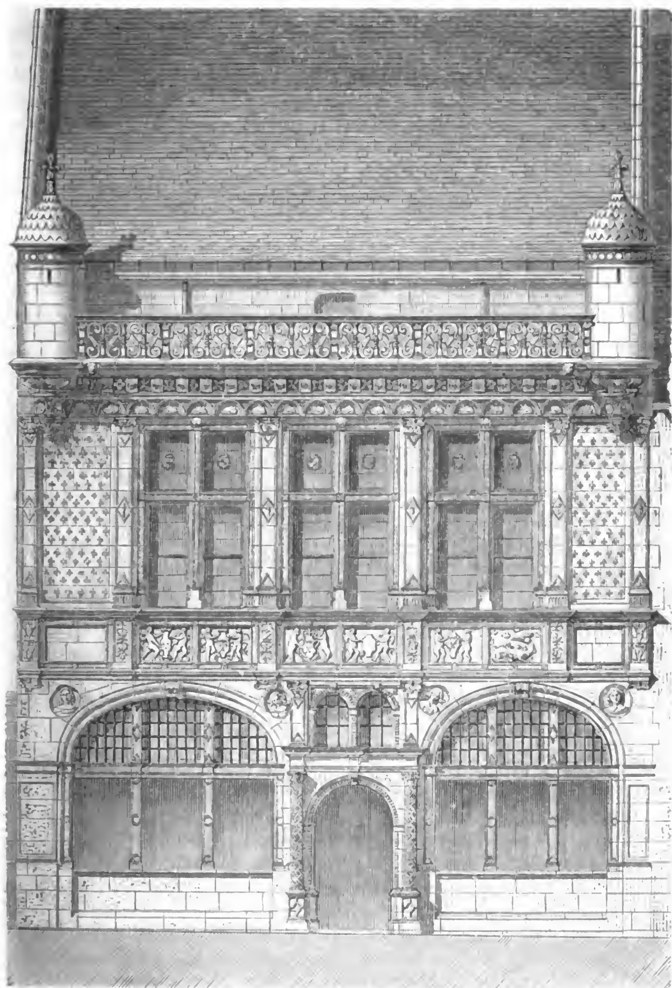
---

[1] Taylor et Nodier, Voyages. Languedoc. Abth. I, Bd. 1. — [2] Chapuy, Moyen âge monum. Vol. I, pl. 124.

Formen ein Beweis des zähen Festhaltens der Städte an den Traditionen des Mittelalters (vgl. §. 10), werden jetzt zu Zeugnissen, in welchen sich die veränderte Geistesrichtung des Bürgerthums zu glänzendem Ausdruck zusammenfasst. Eines der frühesten, vielleicht überhaupt das erste unter diesen Gebäuden errichtete die Stadt Orleans. So früh allerdings, wie Dr. Cattois[1] dasselbe entstehen lässt, um die Mitte nämlich des XV Jahrhunderts, ist der Bau nimmermehr ausgeführt worden, und wenn der Meister *Viart*, welchem man dasselbe, sowie das Stadthaus zu Beaugency zuschreibt, wirklich um 1442 gelebt hat, so kann von seiner Urheberschaft nicht die Rede sein.

Der Bau ist, wie der Augenschein lehrt (Fig. 57), in der Frühzeit der Regierung Franz I. etwa um 1520 entstanden. Er besteht aus einem ziemlich regelmässigen Rechteck, dessen nach der engen Strasse schauende Façade glänzend entwickelt ist.[2] In beinahe symmetrischer Durchführung wird sie in vier Fenstersysteme eingetheilt, jedes von Pilastern eingeschlossen, die vom Sockel aufsteigend bis zum Dachgesims eine consequente Verticalgliederung bewirken. Zwischen ihnen ist so viel Fläche gelassen, um neben den Fenstern des Hauptgeschosses Baldachine mit Statuen anbringen zu können und zugleich den Durchbrechungen ein Gegengewicht durch geschlossene Mauerflächen zu geben. Die Verhältnisse der Façade haben dadurch eine überaus glückliche Wirkung gewonnen. Zu den wunderlichen Spielereien dieser Frühepoche gehört es dagegen, dass der Architekt den Pilastern des Erdgeschosses ihre Kapitäle ohne alle Motivirung etwa in der Mitte der Höhe, anstatt unmittelbar unter dem Gesimse gegeben hat: ein unbegreifliches Verkennen der Formen und Verhältnisse. Anstatt wohlabgewogener Glieder hat er dadurch hässliche Zwergpilaster und als Fortsetzung derselben nüchterne Lisenen bekommen. Alles ist übrigens mit Reichthum und im Einzelnen mit Feinheit durchgeführt, wie denn die ganzen Flächen des Erdgeschosses einschliesslich der Lisenen mit einem teppichartigen Muster von Lilien in zartem Relief bedeckt sind. Ein besonderes Prachtstück bildet das Portal, das unter dem zweiten Fenster von rechts angebracht ist. Im Rundbogen geschlossen und mit Ornamenten und reichen Gliederungen geschmückt, wird es von Pilastern eingefasst, die auf Halbsäulen ruhen. Die Schäfte der letzteren sind in der Weise des romanischen Uebergangstyles mit gewundenen Canneluren und Ornamenten bedeckt. Ueber dem Portal zieht sich ein Fries mit Wappen und Ornamenten hin, diess luxuriöse kleine Prachtstück würdig abschliessend. Die Fenster des Erdgeschosses sind einfach viereckig, mit schlichtem Rahmen

[1] Verdier et Cattois, archit. civ. et dom. — [2] Aufn. in den Monum. histor. und in Verdier et Cattois, archit. civ. et dom.



Zu S. 172. Fig. 58. Stadthaus zu Beaugency.

eingefasst, oben durch ein verkröpftes Gesimse nach gothischer Art gekrönt.

Von grossartiger Wirkung gegenüber den gedrückten Verhältnissen des Erdgeschosses, ist das hoch aufsteigende obere Stockwerk mit seinen gewaltigen durch doppelte Kreuzstäbe getheilten Fenstern, den reichen Baldachinnischen und dem über-

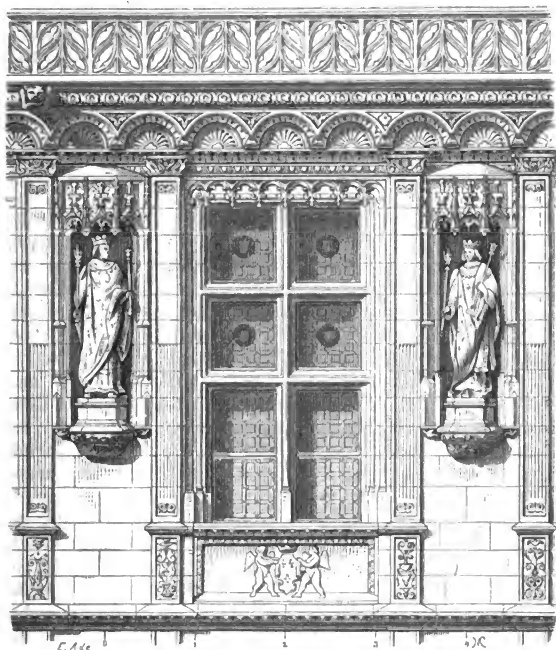


Fig. 57. Vom Stadthaus zu Orleans. (Mon. hist.)

aus prachtvollen Kranzgesims (Fig. 57). Die Verhältnisse sind hier von seltnem Adel, das Ganze von harmonischer Wirkung. Das Rahmen- und Pfostenwerk der Fenster ist noch durchaus in gothischem Sinne aus mageren Säulchen und tiefen Hohlkehlen zusammengesetzt. Auch das ist ein mittelalterlicher Gedanke: die Einfassung durchbrochener Rundbögen, welche in graziösem Spiel den oberen Abschluss bildet. Ebenso sind die Nischen der Statuen mit ihren Baldachinen völlig in gothischen Formen durch-

geführt, doch hat der Architekt mit Verständniss ihnen einen flachen Abschluss gegeben, um sein Hauptgesims nicht zu durchschneiden. Er hat damit die Herrschaft der Horizontale, die Berechtigung des neuen Styles besiegelt und durch die weise Unterordnung der zur Anwendung gebrachten mittelalterlichen Formen diesen ein Bürgerrecht in der neuen Bauweise gesichert. Im Uebrigen spricht die Renaissance in den schlanken Pilastern, den wappenhaltenden Engeln an der Fensterbrüstung, den Profilen und Ornamenten der Gesimse sich vernehmlich aus. Nur in dem Kranzgesims kommt noch einmal ein Compromiss zwischen beiden Stylen in glücklicher Weise zur Geltung.

Die Hauptform desselben, der Rundbogenfries, ist, ähnlich wie die Säulen des Portals, der romanischen Bauweise entlehnt, und es verdient Beachtung, dass die Frührenaissance öfters sich der Formen dieses ihr innerlich verwandten Styles bedient hat. Aber sie weiss ihn in ihrem Sinn umzubilden, neu zu beleben, ja zu bereichern, und giebt uns darin einen bemerkenswerthen Fingerzeig, in welchem Geist eine schöpferische Architekturepoche auch die Formen der Vergangenheit wieder flüssig zu machen versteht. Die Muscheln der Bogenfüllungen, die Ornamente der Glieder und der kleinen Zwickel bezeugen diess. Nur zwischen den Pilastern und dem Fries ist keinerlei organische Verbindung gewonnen, wie denn überhaupt die lockere Composition davon Zeugniss ablegt, dass die Meister jener Zeit meist noch unsicher zwischen den beiden Baustylen umhertasteten. Unmittelbar über dem Gesims liegt die Traufrinne mit ihren prächtigen Rosetten und Wasserspeiern, dann folgt die durchbrochene Balustrade der Galerie, welche sich vor den Fenstern des Dachgeschosses hinzieht: diese wieder mit ihren Fischblasenmustern ein letzter Nachhall des Flamboyant. Die ganze Composition dieser reichen Krönung bildet offenbar die Vorstufe für jenes noch grossartigere, noch entwickeltere Kranzgesims, das wir in Blois an der inneren Façade kennen lernten. Auch die beiden kleinen pfefferbüchsenartigen Thürmchen auf den Ecken sind eine mittelalterliche Conception, auch sie jedoch mehr dem romanischen als dem gothischen Styl verwandt.

Die Dachfenster endlich mit ihren Kreuzpfosten werden von korinthisirenden Pilastern eingefasst, die horizontal durch ein Gesims verbunden sind. Sehr unorganisch steigen über Diesen krönende Spitzgiebel auf, die durch ihre Steile und die abschliessende Kreuzblume der gothischen Auffassung angehören. Uebrigens ist zu bemerken, dass die Façade mancherlei Beschädigungen erfahren hat, weniger wohl durch die Hugenotten, »die undankbaren Söhne unserer christlichen Civilisation,« wie Dr. Cattois sie schmeichelhaft bezeichnet, sondern durch die Revolution, welche namentlich die fünf Statuen französischer Könige aus

ihren Nischen herabwarf und zertrümmerte. Gegenwärtig ist das Gebäude in würdiger Weise geschützt und zum Museum der Stadt umgestaltet.

Der Grundriss ist einfach. Ein mit Kreuzgewölben gedeckter Flur, neben welchem auf beiden Seiten ansehnliche Räume mit grossen Kreuzgewölben auf achteckigen Pfeilern liegen, führt zu einer Treppe, auf welcher man den höher gelegenen Hof erreicht. Hier erhebt sich rechts der gewaltige Beffroi, rechtwinklig, aber nicht quadratisch, mit einem runden Treppenthurme zu ansehnlicher Höhe aufsteigend und mit schlankem Spitzhelm in einer Höhe von ca. 180 Fuss geschlossen. Das obere Geschoss öffnet sich auf allen Seiten mit hohen gothischen Fenstern als Glockenstube. Die Krönungen der Fenster im geschweiften Spitzbogen, sowie die Fialen und die Fischblasengalerie am Anfang des Daches bezeugen deutlich die spätgothische Entstehung. Damit stimmt die Nachricht wohl überein, dass *Robin Galier* um 1442 den Thurm errichtet und 1453 das Werk vollendet habe.

Das obere Geschoss des Vorderbaues besteht in seiner ganzen Ausdehnung aus einem Saal von 60 F. Länge bei 25 F. Breite. An seinen Schmalseiten sind zwei Kamine angebracht und zwei Thüren führen aus einer Vorhalle hinein. Letztere, in narthexartiger Form, ist sammt der Wendeltreppe in ganzer Länge vor dem Saal hingeführt.

§. 54.

Das Stadthaus zu Beaugency.

Der erste Ort, welcher dem mächtigen Orleans in Aufführung eines Rathhauses in der neuen Bauweise folgte, war die kleine Stadt Beaugency, zwischen Blois und Orleans an der Loire gelegen.[1] Der Styl desselben ist dem des Stadthauses von Orleans so nahe verwandt, dass man mit Wahrscheinlichkeit auf denselben Meister schliessen darf. Als Erbauungszeit wird das Jahr 1526 angegeben. Jedenfalls wurde der kleine Bau erst nach dem Vorbilde, das Orleans gegeben hatte, errichtet, nicht wie Dr. Cattois annimmt, vor jenem. Abgesehen davon, dass in der Regel die grossen, mächtigen Gemeinwesen es sind, die in der Architekturentwicklung die Entscheidung geben und durch bedeutende Werke einer neuen Richtung zuerst Bahn brechen, sind auch gewisse Formen am Rathhause zu Beaugency offenbar erst die weitere Entfaltung, zum Theil selbst die höhere Vollendung des in Orleans Begonnenen. Ausdrücklich gilt diess von dem herrlichen Kranzgesims, das an Reichthum und Adel dem von

---

[1] Aufn. in den Mon. histor. und bei Verdier et Cattois, archit. civ. et domest.

Orleans überlegen ist und sich dem prachtvollen des Schlosses von Blois an die Seite stellt. (Vgl. Fig. 58.)

Der kleine Bau besteht aus einem unregelmässigen Rechteck, das im Erdgeschoss eine nach der Strasse geöffnete Halle, im oberen Stockwerk den grossen Rathssaal enthält. Der Aufgang liegt an der Rückseite in einem polygonen Treppenhause mit breiter Wendelstiege. Die Façade gehört zu den reichsten und zierlichsten der Zeit (Fig. 58). Die grossen halbgeschlossenen Arkaden mit flachem Korbbogen, mit welchen das Erdgeschoss sich gegen die Strasse öffnet, sind offenbar aus der im benachbarten Orleans gebräuchlichen Kaufladenanordnung herübergenommen. Zierlich und elegant ist das Portal mit den kleinen gekuppelten Fenstern darüber.

In unbekümmerter Weise verfolgt das obere Geschoss sein eigenes Gesetz der Anordnung und Eintheilung, ohne Rücksicht auf die Axentheilung des Erdgeschosses. Desshalb sind seine Pilaster auf Kragsteinen mit zierlichen Voluten verkröpft. Unter den Wappen und Emblemen, welche die Fensterbrüstungen ausfüllen, bemerkt man den Salamander Franz I. Sehr schön sind die Verhältnisse, Eintheilung und Decoration der drei grossen Fenster mit ihren von köstlichen Arabesken belebten Kreuzstäben, nicht minder geschmackvoll die Ornamente an den Kapitälen der Pilaster und in den Füllungen ihrer Schäfte. Die höchste Pracht aber entfaltet sich in dem Kranzgesims, das nur am Schloss zu Blois seines Gleichen findet. Die Flächen des oberen Stockwerkes sind endlich mit einem Lilienmuster bedeckt, zum Beweis für die unersättliche Decorationslust dieser Zeit.

§. 55.

Das Stadthaus zu Paris.

Die Stadt Paris besass im Mittelalter für die Berathungen ihrer Vorsteher ein Haus am Grèveplatz, die sogenannte Maison aux Piliers, welche 1357 um die Summe von 2880 Livres von einem Privatmann erworben wurde.[1] Nach den Beschreibungen von Zeitgenossen und nach einem Miniaturbild des XV Jahrhunderts war es ein ansehnlicher Bau mit einer Bogenhalle im Erdgeschoss, zwei Höfen, einer Kapelle und einem grossen Saal. Bei der starken Zunahme der Bevölkerung in der Residenz, die damals schon eine Weltstadt zu werden anfing, hatte sich der Bau längst unzureichend erwiesen, als die Schöffen am 13 De-

[1] Die historischen Notizen in dem schönen Werke von Victor Calliat, l'hôtel de ville de Paris. Avec une histoire de ce monum. par le Roux de Lincy. Paris 1844. 2 Vols. Fol.

zember 1529 den Beschluss fassten, den König um Erlaubniss zum Ankauf mehrerer benachbarter Häuser und zum Neubau eines grösseren Stadthauses anzugehen. Gern ertheilte Franz I die erbetene Ermächtigung, und am 15 Juli 1533 wurde unter grosser Feierlichkeit der Grundstein gelegt. Als Erfinder des Planes und oberster Leiter der Ausführung wird *Domenico Boccardo*[1] aus Cortona genannt, der dafür einen Jahrgehalt von 250 Livres empfing. Unter ihm war als Maurermeister *Pierre Sambiches*[2] mit 25 Sous Taglohn und für die Zimmerarbeit *Jehan Asselin* mit 75 Livres Jahrgehalt angestellt. Man sieht schon aus dem Verhältniss dieser Zahlen, dass der Italiener in hervorragender Stellung als erfindender und leitender Architekt jenen bloss ausführenden Meistern gegenübertritt.

Der Bau wurde anfangs energisch gefördert, so dass bis 1541 die drei Flügel, welche vorn, rückwärts und an der rechten Seite gegen die Seine den Hof umschliessen, im Wesentlichen vollendet waren. Namentlich stand der Hof an den drei bezeichneten Seiten damals grösstentheils fertig da, so wie er noch jetzt sich zeigt. Als aber am 2 Juli 1541 bei Annäherung der feindlichen Truppen die Stadt Paris für Befestigungswerke die Summe von 34,000 Livres zahlen musste, wurde die Hälfte der Arbeiter entlassen und der Bau bis 1548 mit also verringerten Kräften langsamer fortgeführt. Eine Federzeichnung vom Jahre 1583[3] zeigt nur das Erdgeschoss im Rohen angelegt, darüber ragen drei ungleiche Giebel auf; vollendet ist bloss der Pavillon rechts nach der Seine hin. Im Jahre 1589 droht plötzlich der letzte sehr verfallene Rest der Maison aux Piliers, die Pförtnerwohnung, den Einsturz und muss schnell abgetragen werden. Man begreift leicht, dass in der langen Zeit der religiösen Wirren und der Bürgerkriege die Stadt weder Lust noch Mittel zur Förderung des Baues fand. Als mit Heinrich IV Friede und Vertrauen dem Reiche wiederkehrten, wurde der Bau seit 1600 mit neuem Eifer in Angriff genommen und 1607 die Façade »avec les pilastres, moulures, enrichissement, corniche, attique et fronton« in ihren Hauptheilen vollendet. Es blieb noch der Uhrthurm des Mittelbaues zu errichten, der die Form einer offenen Laterne erhalten sollte. Die ausführenden Meister wurden angewiesen, »suivant le dessin en parchemin« — worunter wohl nur die Pläne Boccardo's zu verstehen sind — den Uhrthurm mit zwei Geschossen in Form einer Laterne zu erbauen, »qui doivent surmonter le cadran et au dernier desquels sera mis ung timbre ou cloche pour servir

[1] «Domenico Boccador,» wie bei Calliat II, p. 5 zu lesen, kann nur auf einem wahrscheinlich in den betr. Urkunden vorhandenen Schreibfehler beruhen. — [2] Ein Mitglied der Architektenfamilie Chambiges. die bis ins XVII Jahrhundert vorkommt — [3] Als Vignette bei Calliat, Tom. II, pl. 1 wiedergegeben.

d'horloge.« Die Baumeister sprachen sich dahin aus, dass das Dach »la forme, structure et façon du comble de la grande salle du Louvre« erhalten solle.[1] Seit 1608 wurden nun die Vollendungsarbeiten mit Eifer in Angriff genommen, die provisorischen Säulen des Erdgeschosses durch cannelirte korinthische ersetzt, das Gesims mit einer Balustrade gekrönt, welche der Plan Boccardo's nicht vorschrieb, und über dem mittleren Portal im Bogenfeld auf schwarzem Marmorgrunde das Reiterbild Heinrichs IV in Hochrelief ausgeführt. Es war das Werk des trefflichen Bildhauers *Pierre Biard*, der als »Architecte sculpteur du Roy« bezeichnet wird. Die Ausführung des Baues leitete zu dieser Zeit Meister *Pierre Guillain*. Seit 1609 wird der Pavillon des linken Eckflügels, seinem Pendant genau entsprechend, errichtet, bis 1612 der Glockenthurm sammt Uhr und Glocke hinzugefügt und schliesslich in auffallend langsamer Bauführung von 1618 bis 1628 der linke Flügel des Hofes und damit der ganze Bau vollendet. Seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, als die Räumlichkeiten immer unzureichender sich erwiesen, trug man sich mit Erweiterungsplänen, die indess erst in neuerer Zeit von 1837 bis 1846 nach den Plänen Godde's in ausgezeichneter Weise zur Verwirklichung kamen.

Um ein Bild von der Anlage des alten Baues zu gewinnen, müssen wir die ausgedehnten Flügelbauten mit den beiden Seitenhöfen, das Treppenhaus mit seiner grandiosen Doppeltreppe und den grossen Festsaal im hinteren Flügel hinwegdenken. Wir erhalten dann die trapezförmige, nach der Tiefe sich erweiternde Grundform des alten Stadthauses, welches sich mit vier Flügeln um einen ähnlich angelegten Hof gruppirte. Der Bau wurde an der Rückseite durch eine kleine Quergasse von der gothischen Pfarrkirche St. Jean en Grève, an welche sich die grosse viereckige Kapelle St. Jean anschloss, getrennt. An der linken Seite stiess die Heiliggeist-Kapelle mit dem neben ihr sich ausdehnenden Hospital an; an der rechten dagegen begrenzte ihn die Rue du Martroi, deren Eingang indess geschickt durch den grossen Thorweg des dort errichteten Eckpavillons in den Bau hineingezogen war. Die Façade ist völlig symmetrisch entwickelt: in der Mitte der Haupteingang, jederseits von drei Theilungen mit Fenstern eingefasst; dann als Abschlüsse die mächtigen Eckpavillons mit ihren Durchfahrten.

Auf einer polygonen Rampentreppe gelangt man zum Eingang in den Flur, der in der Axe des Baues mit einer Anzahl Stufen, ganz wie am Stadthaus zu Orleans, den 12 Fuss über dem Strassenniveau liegenden trapezförmigen Hof gewinnt. Ursprünglich hypäthral, erst neuerdings mit einem Glasdach ein-

[1] Calliat II, p. 7.

gedeckt, wird derselbe von Arkaden auf Pfeilern umzogen, hinter welchen die Bureaux in einfacher Flucht sich hinziehen. Mehrere zweckmässig angelegte Treppen, sämmtlich in geradem Lauf aufsteigend und über dem ersten Podest ebenso umwendend, bieten überall genügende Verbindungen. Die Haupttreppe, noch immer ansehnlich genug, liegt rechts am Eingang. Sie hat auf den Podesten gedrückte Rundbogengewölbe, die mit Kreuzrippen und Schlusssteinen in gothischer Weise ausgebildet sind. Dagegen ist ihr steigendes Tonnengewölbe in glänzender Weise mit Cassetten in mannichfaltiger Ornamentation gegliedert. Diese Theile gehören in ihrer charaktervollen Architektur zu denen, welche das ursprüngliche Gepräge am treuesten bewahrt haben. Dasselbe gilt von den inneren Façaden des Hofes. Sie zeigen im Erdgeschoss ionische, im oberen Stockwerk korinthische Halbsäulen, sämmtlich uncannelirt, im Uebrigen mit ihren Stylobaten, Gebälken und Gesimsen aus dem vollen Verständniss der antiken Formen geschaffen. In den Bogenzwickeln der unteren Arkaden sind Medaillons, offenbar für Brustbilder, eingelassen. Die Plafonds der Galerieen zeigen grosse Mannichfaltigkeit der Eintheilung und Decoration, alles im Sinn der Antike. Die Frührenaissance mit ihren übermüthigen Formenspielen und ihren mittelalterlichen Anklängen spukt nur noch einmal, lustig genug, in den üppig decorirten Umrahmungen der Dachfenster.

Treten wir schliesslich noch einmal vor die Façade, um den künstlerischen Eindruck derselben zu prüfen. Ueber einem niedrigen, als Sockel des Oberbaues behandelten Erdgeschoss erhebt sich ein hohes Parterre, und über diesem ein noch bedeutenderes Obergeschoss. Dann schliesst der Mittelbau mit Gesims und Balustrade ab, während die Eckpavillons noch ein zweites mit korinthischen Pilastern decorirtes Stockwerk zeigen, über welchem sich die steilen Dächer erheben. Diesen mächtig abschliessenden Massen hält der schlanke Glockenthurm des Mittelbaues mit seiner prachtvoll decorirten Uhr und den beiden achteckigen Laternen ein wirksames Gegengewicht. Die Gliederung und Decoration der Façade ist von grossem Reichthum. Im Erdgeschoss fassen tiefe Bogennischen die Fenster ein, welche rechtwinklig, durch Kreuzstäbe getheilt und mit antikem Giebel geschlossen sind. Kräftig vortretende korinthische Säulen, cannelirt, auf hohen Stylobaten, stark verkröpfte Gesimse stützend, geben eine ungemein wirksame Gliederung. Das obere Geschoss hat enorme Fenster von 20 Fuss Höhe im Lichten und desshalb mit doppelten Kreuzstäben getheilt. Je einfacher aber ihre Umrahmung ist, desto reicher die Decoration der Zwischenwände. Ueber den Säulen des Erdgeschosses steigen kurze Pilaster auf, mit vorgelegten Voluten reich geschmückt. Auf ihren üppigen stark ausladenden Kapitälen erheben sich schlanke Tabernakel mit Rund-

giebeln bekrönt, eleganten Bogennischen als Einfassung dienend, welche Statuen enthalten. In dieser originellen Decoration fordert die Phantastik der Frührenaissance noch einmal ihr Recht. Dasselbe gilt in verstärktem Maasse, selbst noch mit gothisirender Tendenz von den Baldachinen der Nischen, die im Erdgeschoss der beiden Pavillons angebracht sind. In diesen Decorationen, sowie in den hohen Dächern mit ihren Fenstern und Kaminen hat der italienische Architekt dem französischen Nationalgeist seine Concessionen gemacht.

§. 56.

Oeffentliche Brunnen.

Hand in Hand mit dem Streben nach reicherem Schmuck des öffentlichen Lebens geht die Errichtung von stattlichen Brunnen, die fortan im Sinne der Renaissance zu monumentalen Werken ausgeprägt werden. Schon das Mittelalter hatte diesen Denkmälern eine besondere Vorliebe zugewandt; aber in der gothischen Epoche hatte die kirchliche Architektur einen zu einseitigen Einfluss auf ihre Form und Ausbildung gewonnen, und es konnte nicht als eine in tektonischem Sinn angemessene und wahrhaft künstlerische Lösung betrachtet werden, wenn die Form eines gothischen Thurmes im verkleinerten Nachbild eines Spitzpfeilers als Motiv zum Wasserspenden zur Verwendung kam. Denn die metallenen Röhren, welche in solchem Fall das Wasser zu vertheilen haben, werden in ihrem rein äusserlichen Ansatz an den Körper des Denkmals keineswegs zu künstlerischen Trägern ihrer Funktion.

Die Renaissance greift zur Form eines weiten Beckens zurück, aus dessen Mitte sich in der Regel ein reich geschmückter kegelförmiger Pfeilerbau erhebt. Eines der zierlichsten Denkmäler dieser Art, noch aus der Epoche Ludwigs XII, besitzt die Stadt Tours. Jacques de Beaune, Seigneur de Semblancay und Gouverneur der Touraine, liess dasselbe aus carrarischem Marmor durch den berühmten Bildhauer *Michel Columb* entwerfen, dessen Neffen *Bastien* und *Martin François* sie im Jahr 1510 ausführten. Das kleine Monument[1] besteht aus einem achteckigen Becken, aus welchem sich ein 15 Fuss hoher pyramidaler Aufsatz erhebt. Das Bassin hat auf den Ecken originelle ionische Zwergpilaster mit cannelirten Schäften und in den zierlich umrahmten Feldern Ornamente von Ranken, Kränzen und flatternden Bändern. Die Pyramide entwickelt sich in einer Anzahl horizontaler Abschnitte, bei deren Gliederung und Profilirung

[1] Vgl. die Aufnahme bei Berty, ren. mon., Tom. II.

die Kunst der Renaissance den ganzen Reichthum ihrer Phantasie aufgeboten hat. Geflügelte Wasserspeier, deren ursprünglicher Charakter nicht genau mehr zu erkennen ist, spenden das belebende Element. Unter den zahlreichen Wappen und Emblemen,

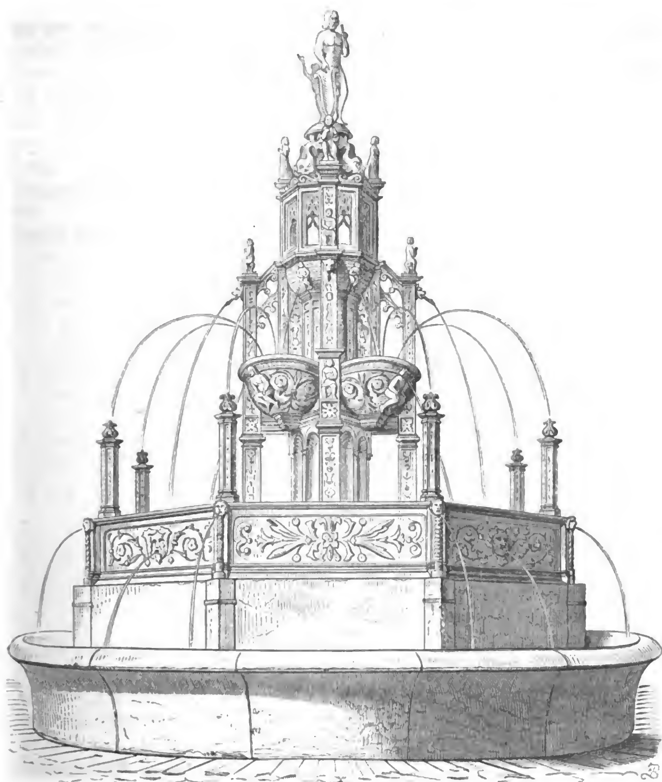


Fig. 59. Fontaine zu Clermont-Ferrand. (Chapuy.)

die an den Flächen sich finden, sieht man die Namenszüge Ludwigs XII und seiner Gemahlin Anna, von geschmackvollen Ornamenten umgeben. Auffallend genug sind am oberen Theile, wo sich aus eleganten Voluten die Spitze in Form einer ge-

schweiften Geländersäule entwickelt, die Werkzeuge der Passion angebracht. So spielt der schwache Anklang eines religiösen Elements in diess rein weltliche Denkmal hinein.

Ein Werk von bedeutenderem Umfang ist die Fontaine Delille zu Clermont-Ferrand, von der wir unter Figur 59 eine Abbildung beifügen.[1] Sie wurde im Jahr 1515 von Jacques d'Amboise bei der Kathedrale errichtet, neuerdings aber auf die place Champeix übertragen, wobei das achteckige Becken ungeschickterweise durch ein rundes ersetzt wurde. In ihrem spielend decorirten Aufbau, und selbst zum Theil in den Einzelheiten der Ornamentik enthält sie noch gewisse gothische Nachklänge, die jedoch in zierlicher Weise sich mit den Details der Renaissance, mit arabeskengeschmückten Pilastern, sowie mit mancherlei figürlichem Beiwerk verbinden. Das Ganze macht einen originellen, phantastisch heiteren Eindruck.

Von der Fontaine des Innocents zu Paris, dem edlen Werke Jean Goujons, ist in §. 59 ausführlicher die Rede.

VI. Kapitel.

Die Renaissance unter den letzten Valois.

A. Die Hauptmeister und ihre Werke.

§. 57.

Veränderte Zeitverhältnisse.

Als Franz I starb, hinterliess er seinem Sohn und Nachfolger, wenn man Brantôme Glauben schenken darf, einen Staatsschatz von drei bis vier Millionen, ohne die jährlichen Einkünfte zu rechnen. Heinrich II trat die Herrschaft an, erfüllt von dem Wunsche, in die Fusstapfen seines Vaters zu treten, an Pracht, Glanz und Ruhm ihn wo möglich zu übertreffen. Ein schöner Mann, wohlgewachsen und stattlich, dem die dunkle Gesichtsfarbe einen besonders männlichen Ausdruck verlieh, abgehärtet und in allen Leibesübungen erfahren, ahmte er nicht ohne Erfolg das ritterliche Wesen seines Vaters nach. Dem Krieg und Soldatenwesen leidenschaftlich ergeben, setzte er sich Entbehrun-

---

[1] Vgl. Chapuy, Moyen âge pitt. III, pl. 88.

gen und Gefahren aus wie der gemeine Soldat; es war etwas von jenem Geiste persönlicher Tapferkeit, der seinen Vater auszeichnete. Ein trefflicher Reiter und leidenschaftlicher Pferdeliebhaber, wurde er bewundert wegen seiner ritterlichen Haltung; nicht minder hing er wie Franz I an dem Vergnügen der Jagd, namentlich der Hirschjagd, deren Anstrengungen und Gefahren er sich, jeder Witterung trotzend, aussetzte. Ein Meister in den verschiedenen Arten des Ballspiels, nahm er auch darin für sich den schwierigsten und gefährlichsten Posten in Anspruch, und zwar nicht aus Gewinnsucht, denn damals sei die Partie nur um zwei, drei bis fünf Hundert Thaler, nicht wie später um vier, sechs Tausend, ja um das Doppelte gegangen, und der König habe den Gewinn stets an seine Umgebung vertheilt.[1] Ebenso war er neben dem Herrn von Bonnivet der beste Springer am Hofe, und über einen Wassergraben von fünfundzwanzig Fuss Breite zu setzen, war ihm ein Leichtes. Bei solchen Gelegenheiten liebte er es, seine Geschicklichkeit und Kraft vor den Damen des Hofes leuchten zu lassen, und die kluge Katharina von Medici wusste dafür zu sorgen, dass es an einem glänzenden Flor schöner Damen nie fehlte.

Das Verhältniss zu dieser merkwürdigen Frau war ein eigenthümliches. Egoistisch und kalt berechnend, musste sie ihre Herrschsucht, die einzige Leidenschaft ihres Lebens, zurückdrängen und die Allmacht der Diana von Poitiers, die Heinrich zur Herzogin von Valentinois erhob, ruhig ertragen. Die ränkevolle Florentinerin, in der festen Ueberzeugung, dass ihre Zeit kommen werde, begünstigte sogar den Verkehr mit dieser Hauptmaitresse, wie sie denn keinen Augenblick Bedenken trug, durch die schönen Damen ihrer Umgebung ihren Gemahl und alle einflussreichen Männer am Hofe in Liebesnetze zu verstricken und nach Kräften zu verderben. Auch in dieser Hinsicht waren die Sitten am Hofe Heinrichs II nicht bloss die Fortsetzung derer seines Vaters, dessen Hof Brantôme schon »assez gentiment corrompu« nennt, sondern der Sohn wusste sein Vorbild noch zu übertreffen. Eine monumentale Bestätigung dieser Thatsachen wird man darin finden, dass, während Franz I an seinen Bauten ausser dem eigenen Namen nur den seiner Gemahlin anbringen liess, Heinrich II sich nicht scheute, Namenszug und Symbol seiner Concubine überall verschwenderisch auszutheilen. Aus diesen Verhältnissen ging die womöglich noch gesteigerte Neigung zu Festen und Lustbarkeiten aller Art, zu Turnieren, Maskeraden, Schaustellungen, Balletten und Tänzen hervor, welche in der Lebensbeschreibung dieses Königs bei Brantôme sich so ausserordentlich breit machen. Es sei nur an die Festlichkeiten beim Einzug des

[1] Vgl. die Schilderung bei Brantôme, Capit. Français, Art. Henry II.

Königs in Lyon erinnert, wo mit Gladiatorenspielen und Galeerenkämpfen, Naumachieen nach antiker Weise, die damals in Frankreich fast noch unerhörte Aufführung einer Tragödie abwechselte und die Illumination der ganzen Stadt den Beschluss machte. Hand in Hand damit ging die noch gesteigerte Pracht der äusseren Erscheinung des gesammten Lebens. Wir wollen nur an die herrlichen Rüstungen mit eingelegten Goldornamenten oder getriebenen Reliefs, an die glänzenden Teppiche, an die berühmten Emaillen, die man als »Emaux Henry II« bezeichnet, erinnern.

Sieht man aber genauer zu, so gewahrt man bald, dass der Sohn den Vater doch nur äusserlich nachahmte, und diess gilt besonders für das Gebiet idealer Strebungen. Wohl schützte und pflegte Heinrich, auch darin den Spuren seines Vaters folgend, Wissenschaft und Kunst. Einer Anzahl tüchtiger Gelehrter gab er Pensionen und Unterstützungen, der Dichter Jodelle erhielt von ihm für seine Tragödie Cleopatra fünfhundert Thaler, den frostigen Ronsard, der das Entzücken der Zeit war, nannte der König »seine Nahrung.« für seine Maitresse liess er ein prachtvolles Schloss erbauen, und die angefangenen Unternehmungen seines Vaters, namentlich den Louvre und das Schloss von Fontainebleau, sowie manche andere wurden mit nicht geringerem Glanze weiter geführt. Aber jenes persönliche Verhältniss zu Gelehrten, Dichtern und Künstlern, welches bei Franz I in menschlich liebenswürdiger Weise hervortritt und auf einer tieferen Schätzung alles geistigen Schaffens, vorzüglich der Kunst, beruht; jenen warmen persönlichen Antheil, der allen Schöpfungen Franz' I den Zauber einer individuellen Frische und Anmuth verleiht, suchen wir vergebens bei Heinrich II. Ihm ist es mehr um äusseren Glanz zu thun, seine Kunstförderung quillt nicht aus der Liebe zur Sache, sondern aus Prunksucht und Ruhmbegier. Gleichwohl sind die während seiner Regierung (1547 bis 1559) entstandenen Schöpfungen, obwohl häufig bereits ein kühlerer Hauch, ein stärkeres Walten der Reflexion sich zu erkennen giebt, diejenigen Denkmale der französischen Renaissance, in welchen, was die Epoche Franz' I in verschwenderischem Keimen und Blühen begonnen hatte, zur vollen Entfaltung gelangt, in welchen der nationale Baugeist, tiefer erfüllt und gesättigt von der Antike, seine edelsten Offenbarungen erlebt. —

Eine allmähliche Umwandlung, langsam aber sicher vorschreitend, vollzieht sich während der Regierung der drei Söhne Heinrichs, die einander den Preis der Erbärmlichkeit streitig machen. Die schlimme Saat, die ihr Vorgänger durch sein schwankendes, haltungsloses Wesen, durch das aufwuchernde Parteigetriebe und die schmachvollen Verfolgungen der Hugenotten, endlich durch seine sinnlose Verschwendung ausgestreut hatte, ging nunmehr wuchernd auf. Schon Franz I hatte nur durch

drückende Auflagen die Kosten, welche seine Kriege und sein glänzender Hofhalt heischten, zu bestreiten vermocht; aber seine geregelte Finanzwirthschaft hatte schlimmere Folgen verhütet. Unter Heinrich II, dessen sinnloses Gebahren durch beständige Kriege, üppigen Hofhalt und verschwenderische Ausstattung der Maitressen die Grundvesten des nationalen Wohlstands erschütterte, stieg das jährliche Deficit auf drittehalb Millionen und die Staatsschuld auf die für jene Zeit ungeheure Summe von sechsunddreissig Millionen. Mit dieser Schuldenlast hinterliess er seinen Söhnen die immer übermüthiger werdenden Faktionen der Grossen, vor Allen die Herrschsucht der Guisen, die ungelöste religiöse Frage und den beginnenden Bürgerkrieg. Die drei elenden Söhne Heinrichs, Franz II, der in dem einen Jahre seiner Regierung die Schuldenlast auf dreiundvierzig Millionen brachte, Karl IX, der ächte Sohn seiner Mutter, und der tückische Heinrich III häuften auf das unglückliche Land alle Gräuel und Schrecken des religiösen Bürgerkrieges. Alle drei, systematisch durch die verruchten Anschläge ihrer Mutter verderbt, durch Ausschweifungen vorsätzlich entnervt, waren willenlose Werkzeuge in der Hand dieses weiblichen Macchiavell. Ohne Gemüth und Gewissen, ohne Treu' und Glauben, verrätherisch zwischen den Parteien schwankend, ist sie die Incarnation der ruchlosen italienischen Politik jener Zeit. Kein Wunder, dass die Blätter der französischen Geschichte in dieser Epoche mit Blut besudelt sind, dass unter Franz II bei Entdeckung der Condé'schen Verschwörung gegen die Guisen zwölfhundert Edle hingerichtet werden, dass unter Karl IX über die arglosen Protestanten die Gräuel der Bartholomäusnacht ausbrechen, dass Heinrich III mit derselben feigen Verrätherei sich von den Guisen befreit.

Wenn in solchen Zeiten, wo die Sittlichkeit vergiftet, der nationale Wohlstand zerrüttet, die Gewissensfreiheit mit Füssen getreten, das Land durch Mord und Brand verwüstet ist, von glänzenden Werken der Kunst geredet werden soll, so vermag der Geschichtschreiber nicht ohne Beklommenheit ans Werk zu gehen. Vollends wenn es sich dabei um Monumente handelt, in denen die Prachtliebe und Ruhmsucht der Grossen sich auf Kosten des ganzen Volkes verewigt hat, in denen man beim ersten Blick nur Offenbarungen der Eigenliebe und Eitelkeit wird anerkennen wollen. Und doch verhält es sich anders bei tieferem Nachdenken. Gerade in Zeiten, wo die menschliche Natur ihre Nachtseite herausgekehrt zu haben scheint, wo ein widriges Gemisch von Frivolität und Bigotterie, von brutaler Gewalt und tückischem Verrath die Luft verpestet, thut es doppelt Noth, auch die Lichtpunkte aufzusuchen, um die tröstliche Gewissheit aufrecht zu halten, dass das Edle nur zurückgedrängt, nicht ganz vernichtet ist. Selbst bei Katharina von Medici dürfen wir

nicht vergessen, dass sie ausser der ränkevollen italienischen Politik doch auch die Kunstliebe ihres Hauses mit nach Frankreich brachte, und während der Scheinregierung ihrer Söhne als thätige Beschützerin der Künste, vor Allem der Architektur, einen wohlthuenden Einfluss übte. Besonders aber, wenn wir den Glaubensmuth der Protestanten, das feurige Auflehnen gegen staatlichen und kirchlichen Terrorismus, den Aufschwung des wissenschaftlichen Lebens, der trotz der Bürgerkriege doch auch in der zweiten Hälfte des XVI Jahrhunderts ungehemmt seinen Fortgang nimmt, ins Auge fassen, wie hoch steht da jenes frische Jahrhundert der Geister über jenen späteren Epochen, wo die Bleidecke des Despotismus sich über ganz Europa immer weiter ausbreitet und selbst in Deutschland alle jene Länder, die damals freudig der religiösen Wiedergeburt anhingen, jetzt längst durch den Habsburger Jesuitismus und blutige Dragonaden zum alleinseligmachenden Glauben zurückgezwängt, im dumpfen Geistesdruck der Pfaffenherrschaft begraben sind.

So richten wir uns denn gern an dem kraftvollen Geistesleben jener Zeit auf; so erquickt uns in dieser Epoche, gegenüber dem öden Unglauben, der, mit barockem Aberglauben gemischt, uns die Erscheinung der Katharina von Medici und ihrer Sippschaft so widerwärtig macht, jeder Geistesstrahl, der aus den Werken eines einsamen Denkers, wie Michel de Montaigne, bricht, und so sind auch die Kunstschöpfungen der Zeit als Zeugnisse des geistigen Lebens und des Schönheitssinnes uns hochwillkommen. Dass in ihnen aber fortan ein andrer Ausdruck herrscht, wird die nähere Betrachtung ergeben.

§. 58.

Umgestaltung der Architektur.

In der späteren Zeit Franz I hatte die französische Baukunst die letzten Spuren des Mittelalters abgestreift und sich aus der spielenden Verwendung antiker Elemente zu einem klareren Verständniss und einer systematischen Behandlung erhoben. Wie Heinrich II in allen Punkten seinem Vater nachzueifern suchte, so ist auch die Architektur zunächst die unmittelbare Fortsetzung der Richtung, in welche die vorige Epoche ausmündete. Schon der Umstand, dass eine Reihe bedeutender Bauten, wie der Louvre und das Schloss von Fontainebleau, von Franz' I begonnen, zu vollenden waren, brachte ein Anschliessen an die bisher geübten Formen mit sich. Die edle Anmuth der Schlussepoche Franz' I setzt sich daher unmittelbar eine Zeit lang fort. Inzwischen machten sich jedoch daneben neue Verhältnisse geltend, aus welchen sich allmählich eine starke Umgestaltung der Architektur ergab.

Das Entscheidende ist, dass kurz vor der Mitte des Jahrhunderts eine Reihe einheimischer Architekten auftreten, die nicht mehr wie die früheren schlichte mittelalterliche Werkmeister sind, sondern sich als freie Künstler fühlen, an der humanistischen Bildung der Zeit vollen Antheil nehmen und ihre Studien in Rom an den Denkmälern antiker Kunst vollenden. Hatten bis dahin nur die ins Land gerufenen italienischen Künstler eine solche Stellung eingenommen, so wetteiferten die einheimischen Architekten fortan mit den Italienern, nicht ohne in einen bestimmten Gegensatz zu ihnen zu treten. Durch diese völlig veränderten äusseren Bedingungen kam ein neues Element in die Architektur, das der eigentlich modernen Subjectivität. Die Persönlichkeit der einzelnen Künstler bringt in den verschiedenen Werken sich mit Bewusstsein zum Ausdruck und die Geschichte der Architektur wird nunmehr, wie sie es in Italien schon lange war, zur Geschichte der Architekten. Gleichwohl bleibt bei allem individuellen Gepräge den Werken ein nationaler Grundzug gemeinsam, der sie von den italienischen deutlich unterscheidet. Diess nationale Element lässt sich in den Grundrissen, im Aufbau wie in der Decoration erkennen. Was die Planform betrifft, so gewinnt dieselbe jetzt die völlig durchgebildete Regelmässigkeit und Symmetrie, welche überall im Programm der modernen Baukunst liegt. Die vielen selbständigen Ausbauten, die runden Eckthürme, die vorspringenden polygonen Treppenhäuser, in welchen sich die vorige Epoche noch gefiel, fallen fort, und die Façaden zeichnen sich in klar übersichtlichem rechtwinkligem Zuge der Linie. Die Treppen werden ins Innere hineingenommen, mit gerade aufsteigendem und dann rückwärts gewendetem Lauf, wie schon die Römer sie in ihren Theatern, Amphitheatern, Thermen und ähnlichen Bauten zur Anwendung gebracht. Bisweilen finden sich auch wohl opulentere Treppenanlagen mit doppelten Läufen; doch sind das noch Ausnahmen. Bei alledem bleibt als ächt französische Eigenthümlichkeit die Anordnung von Pavillons auf den Ecken, auch wohl in der Mitte der Façade, welche durch ihre Masse, meist auch durch grössere Höhe einen wirksamen Rhythmus der Linien ergeben. Diess ist der letzte Anklang der mittelalterlichen Thürme, freilich in ganz moderne Form übersetzt.

Im Aufbau machen sich als nationale Elemente nach wie vor die grossen rechtwinkligen Fenster mit ihren Kreuzpfosten, vor allen aber die Dachgeschosse und die steilen Dächer mit den zahlreichen hohen Kaminen und den Lucarnen auf allen Theilen des Baues, besonders auf den Pavillons, geltend. Letztere namentlich sind auch jetzt mit Vorliebe ausgebildet, und wenn in ihren Bekrönungen die gothischen Traditionen den antiken Giebeln, geradlinigen, runden und selbst schon gebrochenen

weichen, so wird in der ornamentalen Ausbildung bis auf die Verwendung von Hermen und Karyatiden nichts gespart.

Diess führt uns auf das gesammte Detail der künstlerischen Gliederung und Decoration, in welchem sich der individuelle Charakter der einzelnen Künstler am schlagendsten zu erkennen giebt. Man unterscheidet bald bei Künstlern wie Pierre Lescot die vollere Anwendung der Plastik, die reichere Fülle des Ornaments von der herberen und knapperen Ausdrucksweise, wie sie Philibert de l'Orme z. B. am Schloss St. Maur anwendet. Im Ganzen macht sich zunächst doch ein Streben nach einfach strengen Ausdrucksmitteln, nach einem gewissen ruhigen Ernst der Flächendecoration geltend, wie es die gleichzeitigen Italiener, ein Vignola und Palladio, zur Herrschaft bringen. Man erkennt darin das genauere Studium der antiken Reste und des Vitruv, das Vorwalten einer theoretischen Richtung, die zugleich in den literarischen Arbeiten eines Bullant, du Cerceau, de l'Orme sich ausspricht. In der Gliederung der Flächen gewinnt der dorische Pilaster die Oberhand, und ein System von Nischen gesellt sich dazu, wie z. B. beim Louvrehof und beim Schloss von Ancy-le-Franc. Bald aber empfand man, dass die zahlreichen Pilasterordnungen den Façaden etwas Monotones und Kleinliches gäben, was bei der im Ganzen geringeren Stockwerkshöhe der französischen Bauten — einem natürlichen Ergebniss der klimatischen Bedingungen — um so unverkennbarer hervortritt. Daher jene Versuche, durch Einordnung zweier Stockwerke in eine mächtige Pilasterstellung den Façaden einen Ausdruck von Würde und Grösse zu geben, von denen wir schon in §. 33 an den jüngeren Bauten von Chantilly ein Beispiel gehabt haben. In diesen Lösungen sind die französischen Architekten ganz originell, wie später auch die Betrachtung von Charleval (§. 70) beweisen wird.

Im Ganzen entgehen nun freilich diese französischen Werke ebenso wenig wie die verwandten italienischen einer gewissen Kühle, ja selbst Nüchternheit des Eindrucks, und bisweilen empfindet man den Hauch dieser Kälte etwa wie den einer Ronsard'schen Ode, manchmal aber auch wie die edle verständige Klarheit eines Essais von Montaigne. Nicht selten scheint es sogar, als wolle die Architektur in Sack und Asche eines freudlosen schematischen Dorismus und einer »mürrischen« Rustica Busse thun für die fröhlichen Thorheiten ihrer harmlos spielenden Jugendjahre unter Franz I. Aber neben dieser strengeren Auffassung gewinnt bald eine andere Platz, die man den geraden Gegensatz, das Durchbrechen eines übermüthigen phantastischen Sinnes nennen kann, der aber nicht mehr in der freien liebenswürdigen Naivetät der Frühepoche, sondern in bedenklicher Wendung zum Barocken zur Erscheinung kommt. So ist das »weisse Haus,« welches Karl von Bourbon dem Schloss Gaillon hinzufügte (§. 13),

durch seine dorischen Rusticasäulen, durch die hässlichen Hermen mit Schmetterlingsflügeln und mit Voluten statt der Arme, durch die grotesken Panisken mit kreuzweis verschlungenen Bocksbeinen ein tolles Prachtstück dieser Missarchitektur. Malerisch, ja theatralisch bewegte Atlanten, hockende Panisken mit doppelten Schmetterlingsflügeln, Fenster mit gebrochenen und aufgerollten Giebeln, Ueberhäufung mit wild ins Kraut geschossenem Laubwerk sieht man am Terrassenbau des Schlosses Vallery (§. 68). Diese Phantastik wirkt um so empfindlicher, als sie mit einer bewussten und correkten Gliederbildung Hand in Hand geht, das Walten der Reflexion überall durchschimmern, die Abwesenheit der Naivetät also deutlich erkennen lässt. Solche Bauten schwanken oft in ihren einzelnen Theilen zwischen Nüchternheit und Ueberladung, wie die Zeit selbst zwischen den Extremen fanatischer Bigotterie und schamloser Ausschweifung hin und her trieb. Verwunderlich aber ist, gegenüber der Strenge, die damals noch in Italien herrschte, das Losbrechen dieses tollen Faschings, in welchem wir wieder eine ächt nationale Eigenheit anzuerkennen haben. Denn es spiegelt sich darin jener Hang zu forcirter Uebertreibung, welchem der Franzose, dessen Bewegungslinie sich stets in Extremen hinzieht, auf allen Gebieten geistigen Lebens von je her sich überlassen hat. Bauten, wie die oben geschilderten zu Gaillon und Vallery kann man als Grimassen der Architektur bezeichnen, und solche Grimassen schneidet die französische Kunst auch sonst noch zur Genüge. Indess dürfen wir nicht vergessen, dass durch keinen Geringeren als Michelangelo bereits ein bedenklicher Vorgang für die Entfesselung subjectiver Willkür gegeben war. Immer aber steht die ausgeartete Renaissance Italiens noch ernst und streng da gegenüber den Uebertreibungen französischer Kunst. Namentlich unterscheidet sich von dem pompösen Pathos des späteren italienischen Barockstyls diese Architektur durch das bezeichnende Streben nach einer falschen Grazie, welches indess seines Zieles so weit verfehlt, dass es eher ins Possenhafte, Burleske umschlägt.

§. 59.

Pierre Lescot und Jean Goujon.

An die Spitze der grossen Meister französischer Renaissance setzen wir die liebenswürdige Gestalt *Pierre Lescot's*, in welchem die phantasievolle Kunst der Frühzeit ihren durch das Studium der Antike geläuterten, geradezu classischen Ausdruck findet.[1] Er wurde, wie es scheint, um 1510 zu Paris geboren

[1] Für die Lebensgeschichte dieses und der anderen französischen Meister

als Sohn des Seigneur de Clagny, seines gleichnamigen Vaters, der in angesehenen Hofämtern zu den Räthen Franz' I gehörte. Als Sohn eines edlen Hauses in angenehmen Verhältnissen aufgewachsen, fühlte der junge Pierre sich früh schon zu den Wissenschaften und Künsten hingezogen, wie uns sein Freund Ronsard in einem längeren Gedicht[1] erzählt:

»Toy, L'Escot, dont le nom jusques aux astres vole,
As pareil naturel: car, estant à l'escole,
On ne peut le destin de ton esprit forcer,
Que tousjours avec l'encre on ne te vist tracer
Quelque belle peinture, et jà, fait géomètre,
Angles, lignes et poincts sur une carte mettre.
Puis, arrivant ton âge, au terme de vingt ans,
Tes esprits courageux ne furent pas contans
Sans doctement conjoindre avecques la peinture
L'art de mathématique et de l'architecture,
Où tu es tellement avec honneur monté
Que le siècle ancien est par toy surmonté.«

Dass er sodann zeitig nach Rom gegangen und dort die antiken Denkmäler studirt hat, kann keinem Zweifel unterliegen, wenn es auch nicht durch schriftliches Zeugniss bestätigt wird. Seine Werke beweisen es zur Genüge, denn damals gab es in Frankreich kein anderes Mittel, sich eine gründliche Kenntniss der antiken Architektur zu verschaffen. Nach seiner Rückkehr muss er bald die Aufmerksamkeit Franz' I auf sich gezogen haben, wie uns wieder Ronsard erzählt:

»Jadis le Roy François, des lettres amateur,
De ton divin esprit premier admirateur,
T'aima pardessus tout: ce ne fut, en ton âge,
Peu d'honneur d'estre aymé d'un si grand personnage« ....

Gewiss ist, dass er seit 1546 den Neubau des Louvre leitete, dem er bis zu seinem Tode im Jahr 1578 ununterbrochen vorstand. Wie sehr Heinrich II ihn schätzte, erfahren wir abermals durch Ronsards Erzählung:

»Henry, qui après lui tint le sceptre de France,
Ayant de ta valeur parfaite cognoissance,
Honora ton sçavoir, si bien que ce grand roy,
Ne vouloit escouter un autre homme que toy« ....

Der König ernannte ihn zu seinem Rath und Almosenier, ausserdem zum Abt von Clermont und endlich im Jahr 1554 zum Ca-

---

dieser Epoche vgl. die ausgezeichnete Schrift von A. Berty, les grands architectes Français de la renaissance. Paris 1860. 8.

[1] Oeuvres de Ronsard, ed. Blanchemain (Paris 1866) VI, p. 188.

nonicus bei der Kirche Notre Dame zu Paris. Er muss also die niederen Weihen empfangen haben, was bei seiner sorgfältigen und selbst gelehrten Erziehung um so weniger Anstand fand. Bezeichnend für die Zeit ist, dass das Kapitel von Notre Dame ihn zurückwies wegen seines Bartes, den er nach der Hofsitte trug. Erst auf seine motivirte Vorstellung dispensirte ihn das Kapitel von der Verpflichtung der Canoniker, mindestens einmal alle drei Wochen sich rasiren zu lassen, und nahm ihn, mit Bart, in seine Reihen auf.

Lescot scheint nicht zu den vielbeschäftigten Architekten der Zeit gehört zu haben. Seine Vermögenslage wies ihn nicht auf Erwerb hin und die Stellung bei Hofe mag ihn ganz ausgefüllt haben. Wir wissen nur, dass er in St. Germain l'Auxerrois in den Jahren 1541 bis 44 den Lettner errichtet hat, dessen Sculpturen Jean Goujon arbeitete. Sodann führte er 1550 die Fontaine des Innocents oder des Nymphes aus, bei welcher derselbe Bildhauer ihn unterstützte. Von dem Lettner, der 1745 niedergerissen wurde, sind nur noch einige Reliefs im Louvre erhalten. Er bestand aus drei Arkaden, deren mittlere den Haupteingang in den Chor bildete, während die seitlichen einen mit einer Balustrade eingeschlossenen Altar enthielten. Jede der Arkaden war mit zwei korinthischen Säulen bekleidet, und in den Zwickeln sah man Engel mit den Marterwerkzeugen. Ueber den Säulen erhoben sich die vier Evangelisten, und an der Mitte der Attika breitete sich ein grosses Relief der Grablegung Christi aus.

Die Fontaine lehnte sich an die Kirche des Innocents und öffnete sich mit einem Bogen auf die Rue aux fers und mit zweien auf die von St. Denis.[1] Um 1783 bei der Zerstörung der Kirche trug man die Fontaine sorgfältig ab, die sodann mit Hinzufügung eines vierten Bogens in ziemlich widersinniger Weise als viereckiger Pavillon wieder aufgebaut worden ist.

Am 3 August 1546 ernannte Franz I Lescot zum Architekten des Louvre, und seit dem Jahre 1550 bezog er in dieser Stellung einen Monatsgehalt von 100 Livres, ansehnlich für jene Zeit, wenn wir z. B. damit vergleichen, dass Domenico Boccardo für die Ausführung des Hôtel de ville ungefähr zur selben Zeit nur 250 Livres Jahrgehalt empfing.

Ehe wir von dem Hauptbau Lescot's sprechen, ist des Künstlers zu gedenken, den wir zweimal schon mit ihm verbunden fanden, und dem man auch die reiche plastische Ausstattung des Louvre verdankt. Aber nicht bloss als Bildhauer, und zwar als der vorzüglichste unter sämmtlichen gleichzeitigen Meistern Frankreichs, sondern auch als Architekt wird *Jean Goujon* mehr-

[1] Eine Abb. der ursprünglichen Anlage in Blondel, archit. Françoise, Tom. III.

fach bezeugt. Jean Martin in der Widmung seiner Uebersetzung des Vitruv nennt Goujon, der ihm die Figuren zu seinem Buche gezeichnet hat, »naguères architecte de Monseigneur le Connestable et maintenant l'un des vôtres«, d. h. Heinrichs II. Ebenso wird er in den Rechnungen der Kathedrale von Rouen [1] »tailleur de pierre et masson« genannt und in dem Auszug des Vitruv, welchen 1556 Jean Gardet und Dominique Bertin veröffentlichten, heisst er »sculpteur et architecte de grand bruit.« Allerdings vermag man keine Bauten von ihm nachzuweisen, und es ist sogar wenig wahrscheinlich, dass er solche ausgeführt habe; allein seine Zeichnungen zu Martins Vitruv und die Epistel an die Leser, welche er selbst am Ende des Buches veröffentlicht, bezeugen zur Genüge, dass er die Baukunst theoretisch aus dem Grunde verstand. Er empfiehlt den Baubeflissenen eindringlich, unter Berufung auf die Beispiele Rafaels, Mantegna's (den er »non inferieur en son temps« nennt), Michelangelo's, Sangallo's, Bramante's, das Studium der Geometrie und Perspective. »Ce que sentans avoir acquis par travail et exercitation continuele, ilz se sont tout curieusement delectez à poursuyvre ce noble subject, que leur immortèle renommée est espandue parmy toute la circumférance de la terre.« Auch Serlio, Lescot, Philibert de l'Orme führt er als treffliche Architekten auf und sagt dann, er habe diese Zeichnungen gemacht, weil »par le passé il y a eu quelzques faultes en l'intelligence du texte d'icelluy Vitruve, par espécial en la formation d'aucuns membres de massonnerie. chose qui est procédée par la mauvaise congnoissance qu'en ont eu noz maistres modernes, laquelle est manifestement approuuée par les oeuures qu'ilz ont cy devant faictes, d'autant quelles sont desmesurées, et hors de toute symmétrie.«

Nicht bloss die Zeichnungen, sondern mehr noch die Erklärungen, welche er zu denselben giebt, erweisen Goujon als durchgebildeten Architekten. Man lese, was er über die Bedeutung der Perspective für die Gestaltung und die Verhältnisse der einzelnen Glieder sagt; wie er die Lage der Gebäude, je nachdem sie in engen Gassen oder auf freien Plätzen liegen, für die Modification der Profile in Anschlag bringt; wie er die Perspective namentlich auch für die Bildung der Portale (S. 81) massgebend hinstellt; wie er auf gesetzmässige Begründung der Architektur durch mathematische Verhältnisse dringt; man vergleiche die Beispiele von verschiedenen Kapitälen, Basen, Friesen und Gesimsen, die er beibringt; die feinen Unterschiede, die er z. B. beim Entwurf eines korinthischen Kapitäles (S. 98, 99, 100), eines römischen (S. 93), oder eines dorischen (S. 105, 106, 107, 108)

---

[1] A. Deville, tombeaux de la cathédrale de Rouen (Rouen 1833. 8.) p. 126.

macht; man erwäge, was er über die verschiedene Zeichnung der ionischen Volute sagt (S. 72, 73), von der er behauptet, dass Niemand, mit Ausnahme von Albrecht Dürer, sie völlig richtig nach der Vorschrift Vitruvs entworfen habe;[1] und vieles Andre dieser Art. Kurz, wir sehen Goujon in alle Tiefen und Feinheiten der Architektur und ihrer Wissenschaft eingeweiht und erhalten von seinen Bestrebungen auf diesem Gebiet denselben Eindruck der Gründlichkeit und fast möchte man sagen, gelehrten Schärfe der Beobachtung und Untersuchung, welche allen grossen Meistern der Renaissance eigen sind und ihren Werken den Stempel vollendeter Klarheit, Harmonie und Eurhythmie aufprägen.

Genug also, um dem trefflichen Meister der Sculpturen des Louvre, der Schlösser Anet und Écouen, der Fontaine des Innocents und so mancher anderen Werke unter den Architekten einen ehrenvollen Platz anzuweisen. Gehörte ja ohne Frage eine tüchtige Kenntniss der Bauformen dazu, um jenen Denkmalen einen im Geiste der Architektur durchgeführten plastischen Schmuck zu verleihen.

Jean Goujon scheint 1562 gestorben zu sein, wenigstens verschwindet er mit diesem Jahr aus den Rechnungen des Louvre. Geboren wurde er gewiss vor 1510, da er schon 1540 in S. Maclou zu Rouen arbeitete, wo er u. a. die Entwürfe zu den Säulen machte, welche die Orgeln tragen. Er war gleich den du Cerceau's, Jean Cousin, Bernard de Palissy und andern berühmten Künstlern der Zeit Hugenott [2] und es ist inmitten der Gräuel der Religionskriege ein tröstliches Bild, wenn wir ihn, nahe verbunden mit Pierre Lescot, dem Abt und Canonicus von Notre Dame, seine schönsten Werke schaffen sehen.

§. 60.

Der Palast des Louvre.

Um zu einem Verständniss der ausgedehnten Anlage des Louvre zu gelangen, haben wir die Geschichte dieses Baues in raschem Zuge uns klar zu machen (vergl. den Grundriss Fig. 60.) Im XIV Jahrhundert hatte Carl V den alten kastellartigen Bau Philipp Augusts, der aus einem Donjon (1) und vier mit Thürmen flankirten Flügeln (2) bestand, durch ein prachtvolles Treppenhaus und andre Zusätze zu einem der glänzendsten

---

[1] «Afin de ne frauder personne de sa deue louenge, ie confesse qu'homme ne l'a point faicte selon l'entente de Vitruue fors Albert Durer paintre qui l'a tournée perfectement bien» p. 349. — [2] Seine Ermordung in der Bartholomäusnacht ist ein blosses Märchen.

Schlösser der Zeit umgeschaffen. Der fast quadratische Hof, welchen die Bauten einschlossen, und der ungefähr den vierten Theil des jetzigen Louvrehofes betrug, mass 366 zu 361 Fuss. Der Bau war von Gräben umzogen, beherrschte mit seinen gewaltigen Thürmen den Lauf der Seine und war zugleich ein Bollwerk gegen die stromaufwärts sich anschliessende Stadt. Franz I in seiner unermüdlichen Baulust beschloss kurz vor seinem Tode die Errichtung eines neuen Palastes,[1] liess zunächst den Donjon sammt dem südlichen und westlichen Flügel niederwerfen, die Gräben ausfüllen, und betraute, wie wir gesehen haben, Pierre Lescot mit der Ausführung des Neubaues. Dieser begann mit dem Westflügel, und zwar der südlichen Hälfte des heutigen (3),

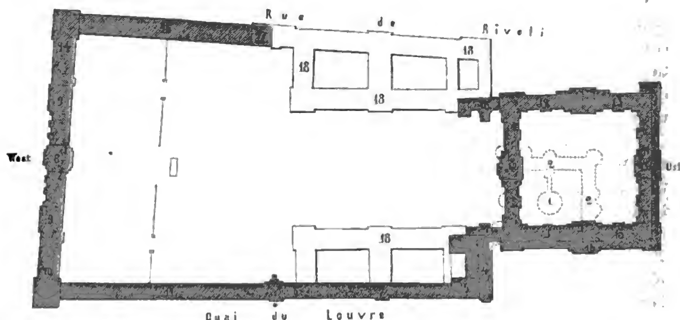


Fig. 60. Plan des Louvre und der Tuilerien.

dem sich sodann im rechten Winkel der südliche Flügel (3) parallel mit dem Strome anschloss. Der letztere bestand ursprünglich nach der allgemeinen Sitte der Zeit aus einer einzigen Reihe von Gemächern, und wo er mit dem Westflügel zusammen stiess, erhob sich zu bedeutender Höhe ein Pavillon. Alle diese Bauten kamen, da Franz I bald nach dem Beginn der Arbeiten starb, erst unter Heinrich II zur Ausführung. Ursprünglich war der Hof des Louvre auf ungefähr dieselbe Grösse wie der des alten angelegt und bei der Ausführung der neuen Mauern sind offenbar die alten Grundmauern benutzt worden. Nach dem

[1] Zu den Aufnahmen bei du Cerceau, Vol. I, kommen die neueren trefflichen bei Blondel, arch. Franç. Vol. IV und in Baltard's Prachtwerk, Paris et ses monuments. Die Galerie des Louvre in Berty's Renaissance Vol. I, mit baugeschichtlich-kritischer Notiz.

Tode ihres Gemahls setzte Katharina von Medici unter Franz II und Karl IX den begonnenen Bau des südlichen Flügels fort, und liess ausserdem, um die Verbindung mit dem von ihr angefangenen Palast der Tuilerieen (8 und 9) zu gewinnen, neue Bauten in entgegengesetzter Richtung anfügen. Von dem Eckpavillon wurde also ein schmaler kurzer Verbindungsbau westwärts geschlagen, der zu einer langen, im rechten Winkel südwärts sich gegen die Seine hinziehenden Galerie (4) führte. Diese »kleine« Galerie, 210 Fuss lang und 30 Fuss breit, hatte damals nur ein Erdgeschoss und schliesst noch in den Zeichnungen von du Cerceau mit einer Terrasse ab. Später errichtete man im oberen Stockwerk über ihr die prachtvolle »Galerie d'Apollon.« Erbauer dieser unteren »kleinen« Galerie, die gegen 1566 begonnen wurde, soll *Pierre Chambiges*, aus einer in mehreren Generationen vorkommenden Architektenfamilie, gewesen sein. Lescot, so sagt man, sei zur Unthätigkeit verurtheilt worden, und die Königin habe willkürlich in den Bau eingegriffen. [1] Die schriftlichen Documente bei Laborde schweigen aber davon nicht bloss, sondern sie bezeugen eher das Gegentheil. Denn sowohl Franz II als Karl IX bestätigen Lescot als Baumeister des Louvre, und selbst als Franz II die Aufsicht über die königlichen Schlösser dem in Ungnade gefallenen Philibert de l'Orme entzieht und auf Primaticcio überträgt, wird der Louvrebau als unter Lescots Leitung stehend ausdrücklich ausgenommen. [2] Wie hätte also ein andrer Architekt zu gleicher Zeit an demselben Bau beschäftigt werden sollen! Da wir vielmehr wissen, dass Lescot bis zu seinem Tode im Jahr 1578 dem Louvrebau vorstand, und da die besprochene »kleine« Galerie im ersten, 1576 erschienenen Bande du Cerceau's dargestellt ist, so werden wir sie keinem Andren als Lescot zuschreiben dürfen.

Vom Ende dieser Galerie aus nahm man nun wieder die westliche Richtung parallel dem Flusse, führte zunächst einen Pavillon (5) auf, der im oberen Geschoss den berühmten Salon quarré enthält und schloss daran die grosse Galerie (6 und 7), die bis zum Pavillon Lesdiguières (*) eine Länge von 550 Fuss misst, in der Folge aber noch um 720 Fuss verlängert wurde. Auch diese Bauten scheint Lescot begonnen zu haben, denn du Cerceau spricht von »quelques accroissemens de galleries et terraces, du costé du Pauillon, pour aller de là au Palais qu'elle (nämlich Katharina) a faite construire et edifier au lieu appelé

---

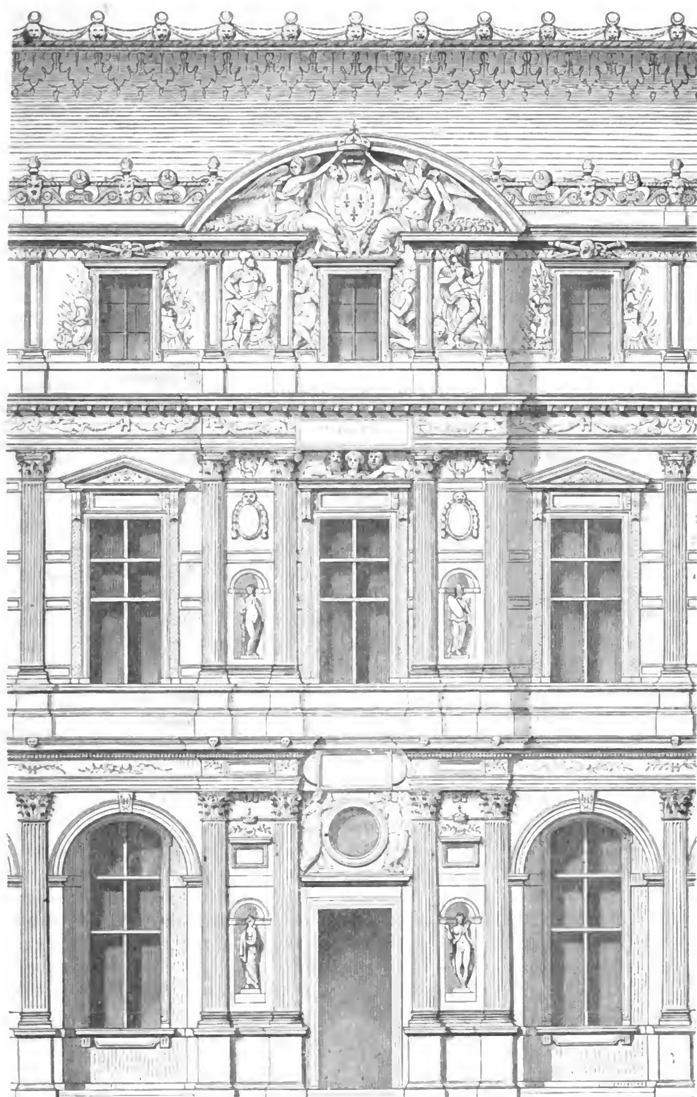
[1] So urtheilt nicht bloss Vitet in seiner Baugeschichte des Louvre, sondern selbst Berty, a. a. O., p. 146, obwohl er sich als gewissenhafter Forscher sehr vorsichtig ausdrückt. — [2] De Laborde, la renaissance, Tom. I, p. 456. 475. 481. Für Karl IX sodann p. 485. 501. 509. 515.

les Tuilleries«, ein Ausdruck, der nur auf die grosse Galerie, nicht auf die kleine passt. Da aber bei seinem Tode diese Theile nicht weit vorgerückt sein konnten, und *Thibault Métezeau* in demselben Jahre (1578) sein Nachfolger wurde [1], so darf man diesen als wahrscheinlichen Erbauer der ersten Hälfte dieser Galerie bezeichnen. Das obere Geschoss derselben scheint dann sein Sohn *Louis Métezeau*, der dem Vater bei dessen Tode 1596 als Nachfolger gesetzt wurde, [2] ausgeführt zu haben. Doch dürfen wir nicht verschweigen, dass noch ein andrer Architekt, *Pierre Chambiges*, an diesen Bauten betheiligt zu sein scheint.

Kehren wir nun zum Bau Pierre Lescot's zurück, so ist für ihn bezeichnend, dass die dem Fluss zugekehrte äussere Façade eine strenge Einfachheit zeigt, die nur durch bedeutende Verhältnisse und kräftige Gliederungen zu wirken sucht. Ueber einem Unterbau, der mit hoher Böschung anhebt, steigen zwei Geschosse von ansehnlicher Höhe auf, die Fenster durch doppelte Kreuzpfosten getheilt, mit antiken Rahmenprofilen, im Erdgeschoss mit flachem Bogen, im oberen mit geradem Sturz geschlossen, und von einem Giebel auf reichen Consolen gekrönt. Die Mauerecken sind in kräftiger Rustica hervorgehoben, die Stockwerke in fein abgewogener Weise durch reich geschmückte Gesimsbänder getrennt und endlich ist ein niedriges Obergeschoss, kaum halb so hoch wie jedes der beiden andern, hinzugefügt, dessen kleine Fenster ein Rahmenprofil und den Flachbogen zeigen. Den Abschluss bildet ein kräftiges Consolengesims über einem Fries mit Laubwerk. Der Pavillon fügt noch ein oberes Geschoss von der Höhe des Hauptstockwerks hinzu, welches durch hohe Rundbogenfenster sein Licht empfängt. Zwischen ihnen sind die Wände mit Trophäen in Relief geschmückt, und die antiken Giebel, welche sich über ihnen, jede Fenstergruppe zu einem Ganzen zusammenfassend, erheben, zeigen ähnliche Decoration. Die Höhe der Dächer hat der Künstler gemässigt, die Kamine bescheiden ausgebildet, nur der Pavillon zeichnet sich durch ein gewaltiges steiles Dach mit riesigen Kaminen aus, und endlich zieht sich eine elegante vergoldete Bleiverzierung als Krönung auf dem First des Daches in ganzer Länge hin. Der Eindruck dieser Façade bei du Cerceau spricht von einer überlegenen künstlerischen Kraft, die ihre Mittel weise zu Rathe zu halten versteht. Wie der Pavillon als Muster anerkannt wurde, sahen wir schon beim Pariser Stadthause und werden noch andren Beispielen direkter Nachahmung desselben begegnen.

Dass Lescot aber auch alle Elemente der Architektur zu einer Composition von höchster Pracht zu vereinigen wusste, zeigte er bei den inneren Façaden des Hofes (Fig. 61). Da

[1] A. Berty, a. a. O. p. 123. 124. — [2] Ebend. p. 125.



Zu S. 192. Fig. 61. Paris. Louvre. Hoffaçade. (Baldinger.)

das Erdgeschoss Gewölbe erhielt, so ergaben sich als Widerlager mächtige Pfeilermassen, die der Architekt durch Rundbögen verband und mit einem System cannelirter korinthischer Pilaster decorirte. An den Portalen verwandte er zur Steigerung des Eindrucks doppelte Halbsäulen, zwischen denen jedesmal eine kleine Nische die Wandfläche durchbricht. In der Tiefe der grossen Pfeilerbögen liegen die hohen Fenster mit doppelten Kreuzpfosten, im Stichbogen geschlossen. Dasselbe System von Pilastern und Halbsäulen, ebenfalls cannelirt aber mit Compositakapitälen, wiederholt sich am oberen Geschoss, doch fallen hier die Fensternischen fort und die reichumrahmten Fenster sind abwechselnd mit geraden oder gebogenen Giebeln bekrönt. Nur die über den Portalen liegenden Fenster haben eine freie plastische Krönung von ruhenden Windspielen oder Löwen. Den Abschluss macht ein reich mit Guirlanden und den Emblemen Heinrichs II geschmückter Fries und ein Consolengesims. Dazu kommen noch Tafeln verschiedenfarbigen Marmors, rechtwinklige im Erdgeschoss, ovale im oberen Stockwerk, die in edler plastischer Umrahmung zwischen den Halbsäulen über den Nischen angebracht sind. Kurz, der ganze Reichthum der Frührenaissance wird entfaltet, aber er ist einem höheren architektonischen Gesetz, einer strengeren plastischen Gliederung unterworfen.

Sind alle Glieder hier mit edler Pracht geschmückt, so hat der Architekt noch reichere Fülle von Decoration über das attikenartige oberste Stockwerk ausgegossen. Mit Recht hat er es als leichte Krönung des Ganzen aufgefasst und ihm desshalb feine Rahmenpilaster und einen prächtig geschmückten Fries sammt Gesimse ohne Consolen gegeben, über dem sich als Abschluss eine luftig durchbrochene Krönung in den zierlichsten Formen erhebt. Die Fenster sind von Trophäen und Emblemen eingefasst, noch reicher aber gestaltet sich die Decoration der über den Portalen liegenden Theile. Hier sind Reliefiguren in den Seitenfeldern und Victorien mit Wappen oder Emblemen über breiten Guirlanden in den Bogengiebeln, welche diese Theile abschliessen, angebracht. Es ist eine Architektur des höchsten Luxus, die im Bunde mit der Plastik hier ein Werk geschaffen hat, das als vollendeter und zugleich edelster Ausdruck jener prachtliebenden Zeit seines Gleichen sucht. Und da dieser Reichthum, durch ein feines künstlerisches Gefühl vertheilt, in wohlberechneter Steigerung angewendet, durch den klaren Zug der Hauptlinien und die vornehmen Verhältnisse beherrscht wird, so hat er seine volle Berechtigung. Denkt man sich in diese Umgebung jene glänzende Welt vom Hofe Heinrichs II, jene in Sammet und Seide, in Federn und Stickereien prunkenden Gestalten, so wird man diese Architektur erst verstehen.

Die innere Anlage der Räume ist folgende. Der westliche

Flügel, soweit Lescot ihn errichtet hat, besteht im Erdgeschoss aus einem Saale von 120 Fuss Länge bei 42 Fuss Breite. Diess ist die jetzt als Antikensaal dienende »Salle des Caryatides.« Ein gewaltiges Tonnengewölbe aus grossen Quadern bedeckt ihn und findet an den 10 Fuss dicken Mauern genügende Widerlager. Vom Hofe erhält der Saal durch 6 Fenster reichliches Licht, und zwischen ihnen liegt die Thür, welche ehemals den Haupteingang bildete. Eine andere Thür, in der Schmalseite rechts gelegen, stellt die Verbindung mit dem anstossenden Treppenhause her, in welches ein direkter Eingang vom Hofe führt. Die Treppe erreicht in geradem Lauf, der sich über dem Podest wendet, das obere Geschoss. Sie ist steil und mühsam, wie damals noch alle Treppen waren. Ihr steigendes Tonnengewölbe und die Decken der Podeste sind mit prachtvollen Sculpturen von trefflicher Ausführung bedeckt. Den höchsten Glanz erreicht aber die plastische Ausschmückung in dem Saale selbst. An der Schmalseite des Eingangs vom Treppenhause hat Jean Goujon vier zierlich drapirte Karyatiden, leider mit abgeschnittenen Armen, hingestellt. Sie tragen mittelst dorischer Kapitäle ein überreich geschmücktes Gebälk, darüber einen ganz mit Eichenlaub bedeckten ausgebauchten Fries und ionisches Kranzgesims. Ueber diesem erhebt sich eine durchbrochene Balustrade, an deren Pfeilern Genien mit Fruchtgewinden angebracht sind.

An die entgegengesetzte Seite des Saales stösst ein um fünf Stufen erhöhtes, dem Treppenhause in der Form entsprechendes Tribunal, von vier Systemen gekuppelter dorischer Säulen eingefasst, welche, an den Seiten durch Gebälk und Giebel verbunden, in der Mitte triumphbogenartig mit einem reichgeschmückten Bogen sich öffnen. Die Schlusswand zeigt in der Mitte, der Längenaxe des Saales entsprechend, einen Kamin von auffallend einfacher Form. Vom Hofe führt ein selbständiger Eingang in diess Tribunal, und ihm gegenüber schliesst es mit einer grossen Apsis von 27 Fuss Weite. An diesen Saal stossen die grösseren und kleineren Gemächer, die im Eckpavillon und dem hier angrenzenden südlichen Flügel liegen. Bemerkenswerth ist die bequeme Verbindung der Räume und die geschickte Anordnung der Degagements mit Hülfe verschiedener Seitentreppen. Jedes Gemach, selbst die kleinsten nicht ausgeschlossen, hat seinen Kamin. Die Eintheilung im Hauptgeschoss, welches zur königlichen Wohnung bestimmt war, ist dieselbe wie oben, nur dass der grosse Saal mit zwei Kaminen in den Schmalseiten versehen und statt des Tribunals zwei Nebenzimmer hat. Die Verbindungsthüren zwischen den einzelnen Zimmern liegen immer dicht an der Fensterwand, um möglichst geschlossene Mauerflächen zu erhalten. Das zweite Stockwerk, in eine Anzahl Wohnräume eingetheilt, diente zur Aufnahme der Herren vom Hofe.

Alles in Allem ist und bleibt Lescots Hoffaçade des Louvre das unübertroffene Meisterstück der französischen Renaissance. Mit Recht sagt du Cerceau: »Ceste face de maçonnerie est tellement enrichie de colonnes, frises, architraues, et toute sorte d'architecture, auec symmetrie et beauté si excellente, qu'à peine en toute l'Europe ne se trouuera la seconde.«

§. 61.

Jacques Androuet du Cerceau.

In die Reihe der bedeutenden Architekten dieser Zeit gehört auch *Jacques Androuet du Cerceau,* obwohl sich kaum ein von ihm aufgeführtes Gebäude nachweisen lässt. In der That scheint er als praktischer Architekt nicht aufgetreten zu sein, denn es ist eine Ausnahme, wenn die Kirche von Montargis. übrigens ein ziemlich trostloses Gebäude, auf ihn zurückgeführt wird. Aber als geschickter und fleissiger Stecher hat er durch seine zahlreichen Publicationen eine solche Bedeutung für die Architektur erlangt, dass ihm an dieser Stelle ein hervorragender Platz gebührt. Denn nicht bloss durch Aufnahme und Darstellung der berühmtesten Schlösser Frankreichs, wie in seinem bekanntesten und verbreitetsten Werke, sondern durch eine grosse Anzahl eigener Erfindungen, sowohl in Gesammtplänen als auch in Details, bewährt er sich als tüchtiger Bauverständiger. Als solcher ist er denn auch früh anerkannt worden, und Jan Vredeman nennt in seiner 1577 zu Antwerpen erschienenen Architectura unter den berühmten Architekten »den weitberühmten Vitruvius, Sebastian Serlio und den erfahrenen Jacobus Androuetius Cerceau.«

Du Cerceau wurde wie es scheint um 1510, doch eher etwas früher als später,[1] zu Paris geboren. Schon im Jahre 1539 gab er eine von ihm gestochene Karte heraus, und dieser Publication folgten im Laufe eines langen und thätigen Lebens zahlreiche grössere Werke. Von seinem Leben ist uns nicht viel bekannt, doch wissen wir, dass er Protestant war, treu an seinem Glauben hing, gleichwohl jedoch sein Hauptwerk der Königin Katharina widmen durfte. Den ersten Band seines theoretischen Werkes über die Architektur, welcher 1559 erschien, widmete er Heinrich II und in der Dedication dankt er demselben für manche empfangene Gunstbeweise. Sein Lehrbuch der Perspective ist dagegen wieder der Königin zugeeignet. In seinen alten Tagen finden wir ihn als Bürger von Montargis mit Herausgabe seines Werkes über

[1] Wenn er schon 1539 mit einer Publication auftritt, 1579 aber über sein vorgerücktes Alter klagt, so muss man jedenfalls eher ein früheres Geburtsjahr annehmen.

die französischen Schlösser beschäftigt. Montargis war damals ein Zufluchtsort der Reformirten, »la retraite de ceux de la religion.« Im Jahre 1579 klagt er, dass das Alter ihm nicht gestatte so viel Fleiss aufzuwenden wie früher; in seinem letzten Werke, dem livre des edifices antiques vom Jahre 1584, welche dem Herzog von Nemours gewidmet sind, zählt er sich zu den Angehörigen des herzoglichen Hofhaltes. Da der Herzog 1585 zu Annecy bei Genf starb, wo er seit mehreren Jahren in stiller Zurückgezogenheit gelebt hatte, so liegt die Vermuthung nahe, dass du Cerceau sich ebenfalls dorthin oder nach Genf gewendet habe, um Verfolgungen zu entgehen, und dass er um dieselbe Zeit dort in der Fremde gestorben ist.

Ausser einer grossen Anzahl einzelner Blätter verschiedenster Gattung hat er eine Reihe zusammenhängender Werke veröffentlicht, die zu den wichtigsten architektonischen Publicationen der Zeit gehören. Einige von diesen, wie die Bastiments de France und verschiedene Bücher, welche antike Denkmäler enthalten, bestehen ausschliesslich in Aufnahmen vorhandener Denkmäler. In andern verbindet er damit eigene Compositionen; in einer dritten Gruppe endlich bietet er nur selbständige Erfindungen. Zu der ersten Gattung gehören ausser den beiden Bänden der »plus excellents bastiments de France«, welche 1576 und 1579 erschienen: »RECEUIL DE FRAGMENTS ANTIQUES d'après Léonard Thierry, recemment mort a Anvers. Aureliae 1550.« Es enthält zwölf Abbildungen antiker Bauwerke und ist eines seiner frühesten Werke. Sein spätestes vom Jahre 1584 mit einer Widmung an den Herzog von Nemours, und dem Titel: »LIVRE DES EDIFICES ANTIQUES ROMAINS«, bringt auf 63 Tafeln Darstellungen derselben Art.

Der zweiten aus Eignem und Fremdem gemischten Gattung gehört seine erste Arbeit an, die 1549 gleich seinen übrigen früheren Werken in Orleans erschienen ist. Auf dem Titelblatt bezeichnet er den Inhalt in einer Widmungsschrift als: »QUINQUE ET VIGINTI EXEMPLA ARCUUM partim a me inventa partim ex veterum sumpta monumentis«. Auf fünfundzwanzig mit vorzüglicher Feinheit gestochenen Blättern giebt er in grossem Maassstabe perspektivisch gehaltene Aufrisse und Grundpläne der Denkmäler. Das Werk gehört in Schönheit der Darstellung zu seinen vorzüglichsten Arbeiten. Von antiken Bögen enthält es die zu Verona, Benevent, Ancona, Susa, Alexandria, den doppelthorigen zu Ravenna, endlich die Bögen des Titus, Septimius Severus und Constantin. Diese bilden ihm gleichsam die Basis, auf welcher er sechzehn Bogen von eigener Erfindung ausführt. Der Ideenreichthum, den er darin entfaltet, und die Freiheit, mit der er sich in den antiken Formen bewegt, sind anerkennenswerth. Im Ganzen hält er ein edles Maass und classische Reinheit

der Formen fest; in einzelnen Fällen aber kommt eine wunderliche Phantastik in völlig barocker Weise zum Vorschein. Es fehlt nicht an mustergültigen Beispielen, wie denn mehrere der auf den ersten Blättern dargestellten Bögen korinthischer Ordnung dahin gehören. Bezeichnend ist ein dorischer Bogen, mit frei vortretenden römisch-dorischen Säulen flankirt. Nach der Auffassung seiner Zeit bedarf es zur Characteristik dieses Styles kriegerischer Embleme. Daher an den Säulenschäften Löwenköpfe, auf den vorspringenden Pfeilern der Attika vier auf schweren Schlachtrossen einhersprengende Kämpfer. In verwandtem Sinne benutzt er das Ionische zum Ausdruck der Ueppigkeit: spiralförmig cannelirte Säulen, der Bogen auf männlichen und weiblichen Hermenfiguren mit verschlungenen Armen ruhend, auf der Attika weibliche Gestalten mit flatternden Gewändern, mit Blumen, Füllhörnern und Kränzen. Karyatiden und Atlanten, die malerisch genug, aber sehr unarchitektonisch einander umarmen und statt der Kapitäle Fruchtkörbe auf den Köpfen tragen, sieht man auf einem andern Bogen korinthischer Ordnung. Ins Naturalistische spielen bisweilen selbst die Hauptformen der Architektur hinein, so auf dem sechsten Blatt die korinthischen Säulen, deren Schaft mit Palmblättern und Mohnkapseln bekleidet ist. Grosse Mannigfaltigkeit, zum Theil mit glücklichem Erfolg erreicht er auch in dem sehr verschiedenen oberen Abschluss und der Krönung seiner Bögen. Dagegen gehören zwei Beispiele zu den wunderlichsten unter den barocken Auswüchsen der Zeit. Er bezeichnet sie als Bögen der »Salomonischen Ordnung.« Das Wesen dieses etwas mystischen Styles scheint er in jenen gewundenen Säulen zu erkennen, die zuerst in den römischen Cosmatenarbeiten des XIII Jahrhunderts auftauchen, dann von Rafael in dem Karton zu einer seiner Tapeten verwendet sind und später durch Bernini am Altartabernakel von St. Peter in colossaler Uebertreibung verwirklicht wurden. Ausserdem scheint zur salomonischen Ordnung zu gehören, den Bogen auf Hermen mit spiralförmig verschlungenen schlangenartigen Beinen, oder das Gebälk auf hockenden Satyrn ruhen zu lassen.

Im Jahre 1550 erschien in etwas kleinerem Formate, ebenfalls in zierlich ausgeführten Stichen zu Orleans eine Reihe von 35 Blättern, die er auf dem Dedicationstitel als: »EXEMPLA TEMPLORUM ANTIQUO MORE CONSTRUCTORUM« bezeichnet. Er setzt aber hinzu: »quibus accesserunt etiam alia libero Marte nulloque exemplo descripta.« In der That sind von ausgeführten Bauten mit Sicherheit nur Sta. Costanza (»templum Bacchi«), der Tempietto von S. Pietro in Montorio, der römische Vestatempel und das Pantheon, endlich etwa noch die Vorhalle vom Tempel des Antoninus und der Faustina zu erkennen. Die übrigen Gebäude scheinen meistens freie Phantasieen nach der

Antike, unter denen eine Anzahl geistvoller, in edlen Formen durchgeführter Compositionen hervorragen. Bemerkenswerth für die Zeit ist wieder der Eifer, mit welchem der Kuppelbau und der Centralgedanke in einer grossen Anzahl von Beispielen variirt wird. Auch der Thurmbau ist mehrfach zu einer glänzenden Lösung gebracht, bisweilen in der mehr spielenden Weise der Frührenaissance, dann aber auch im edelsten Geist des classischen Alterthums.

Diesem liebenswürdigen Werke steht ein andres sehr nahe, das 1551 erschienen, das letzte der in Orleans von ihm edirten, auf dem Titel als »VENUSTISSIMAE OPTICES, QUAM PERSPECTIVAM NOMINANT, viginti figurae« bezeichnet ist. Man darf es aber nicht etwa für ein Lehrbuch der Perspective halten; vielmehr sind es zwanzig auf runde Platten mit grosser Feinheit gestochene ideale Ansichten antiker Gebäude, die unbedingt in ihrer Mannigfaltigkeit und Anmuth zum Schönsten gehören, was von solchen Restaurationen in antikem Geiste geschaffen worden ist. Der Künstler benutzt diese Darstellungen zu dem Zweck, die Gesetze der Perspective, die er mit Meisterschaft beherrscht, nach allen Seiten zur Anschauung zu bringen, aber unter der Hand wird ihm daraus eine Schilderung römischer Baukunst, die uns in die Plätze und Märkte der alten Welt mit ihren Hallen, Basiliken und Tempeln, mit den reichen Durchblicken durch Säulenstellungen und Bogengänge in die Höfe der Paläste mit ihren Arkaden, in die mannigfaltigsten Formen öffentlicher Gebäude schauen lässt. Besonders erfindungsreich weiss er die öffentlichen Plätze durch Treppenanlagen zu gliedern und die Vorstellung eines bewegten Terrains zu erzeugen, das für die Darlegung der perspectivischen Gesetze überaus dankbar ist. Nicht minder sind die verschiedenen Formen römischer Wölbung, ihre mannigfaltige Verbindung für reich gegliederte Raumanlagen und ihre Bekleidung mit den edlen Formen des griechischen Säulenbaues unerschöpflich reich variirt, und dabei ist nirgends die Linie des Wirklichen und Möglichen überschritten. Der Beschauer denkt sich so gern in diese weiten Hallen und schönen Umgebungen hinein, und es wird ihm darin so leicht und frei zu Muthe, wie vor den besten Werken der Renaissance und des classischen Alterthums. Diese Reihenfolge allein würde ihrem Urheber das Anrecht auf einen ausgezeichneten Platz unter den ersten Architekten der Zeit verschaffen.

Nicht minder frisch und originell strömt seine Erfindungsgabe in dem ein Jahr vorher erschienenen Quartband: »LIBER DE EO PICTURAE GENERE QUOD GROTTESCHE VOCANT ITALI. Aureliae 1550«. Neue Auflage Paris 1566, unter dem Titel: »Livre de grotesques.« Es ist eine köstliche Sammlung geistreich entworfener und mit vollendeter Freiheit gezeichneter

Arabesken auf 35 Blättern. Hierher gehört noch ein Werk vom Jahre 1560: »JACOBI ANDROVETII DE CERCEAU LIBER NOVUS, amplectens multas et varias omnis ordinis, tam antiquorum quam modernorum, fabricas.« Man kann es als eine Fortsetzung der 1549 und 1550 erschienenen Werke betrachten; es enthält auf 26 Folioblättern einige Entwürfe und Aufnahmen antiker Gebäude, darunter den Triumphbogen von Besançon.

In der Sammlung der Tempel vom J. 1550 bringt die Dedication das Versprechen in einer Reihe folgender Bücher die Tempel, die Grabmäler, die Springbrunnen, die Kamine und endlich die Schlösser und Paläste gesondert behandeln zu wollen. Der fleissige Künstler hat nicht bloss dieses Programm ausgeführt, sondern in noch umfassenderer Weise seine praktischen Anleitungen zum Bauen gegeben. Diess zunächst in einem Foliobande, der 1559 zu Paris unter dem Titel erschien: »DE ARCHITECTURA, Jacobi Androvetii du Cerceau, opus.« Diess Werk verfolgt den rein praktischen Zweck, den Baulustigen eine Anzahl von Plänen von der einfachsten bis zur reichsten Entwicklung in Grundrissen, Durchschnitten, Aufrissen und Perspectiven vorzulegen, um für die mannigfaltigsten Wünsche und Bedürfnisse einen Anhalt zu bieten.

Es beginnt mit einer Widmung an Heinrich II: der König habe an seinen früheren leichteren Arbeiten Gefallen gefunden, desshalb biete er ihm hier fünfzig Entwürfe zu Wohnhäusern, geschaffen »non modo in principum et potentiorum sed etiam mediocrium et tenuiorum gratiam.« damit Frankreich, schon durch prächtige Bauten geschmückt, noch weniger Anlass habe, bei Auswärtigen und Fremden die schöne Baukunst zu suchen. Seinen Text beginnt er dann mit einer Erklärung des französischen Klafters sowie der Haupttheile der Gebäude. Daran schliesst sich eine Erläuterung der auf einer grossen Anzahl von Tafeln mitgetheilten Pläne. Sie begreifen die ganze Stufenleiter vom Einfachen, selbst Nüchternen bis zum Reichen und Prachtvollen. Die Grundrisse zeugen von grosser Gewandtheit, sind praktisch angeordnet und mannigfaltig entwickelt, wobei überall den Bedürfnissen seiner Zeit und seines Landes Rechnung getragen wird. Die Einzelgliederung und die Formbehandlung trägt häufig das Gepräge einer gewissen Trockenheit, obwohl es auch an reicheren Entwürfen nicht fehlt; stets ruht aber mit vollem Recht wie bei jeder gesunden Architektur der Hauptaccent auf der Gesammtgliederung der Massen, auf dem lebendig bewegten Umriss, und darin bewährt du Cerceau wieder seine Meisterschaft.

Neben einer grossen Zahl normal angelegter Bauten fehlt es dann freilich nicht an mancherlei abstracten Combinationen, in denen die architektonische Phantasie der damaligen Künstler so gern schwelgte. So Nr. XVI: griechisches Kreuz, Vorderarm

Eingangshalle, rechts Küche sammt Zubehör, links Pferdestall, an der Rückseite Wohnräume, in der Mitte mächtiger Rundbau mit dem runden Treppenhaus, oben terrassenförmig abgestuft und mit Laterne geschlossen. Nr. XXVII: Sechseck, im innern Hof drei Wendeltreppen in den Ecken, an drei Seiten des Polygons quadratische Pavillons mit den Wohnräumen vorgelegt. Nr. XXXV: kreisrunder Grundplan, von Wassergraben umgeben, im Innern zu einem griechischen Kreuz eingetheilt, in der Mitte kreuzförmiger Hof, in dessen Ecken vier Wendeltreppen. Nr. XXXVII: vier quadratische Treppenhäuser, in gemessenem Abstand durch offene Arkaden zu einem grossen Quadrat verbunden, an den Aussenseiten mit Pavillons für die Wohnungen, Wirthschaftsräume und Stallungen; die Treppen wieder terrassenförmig abgestuft und mit Laternen geschlossen. Man sieht, wie die alte Liebhaberei für Treppenanlagen gelegentlich noch spukt. Nr. XLIII: griechisches Kreuz, auf den Endpunkten und in der Mitte quadratische Pavillons, verbunden durch Arkaden, im mittleren vier Treppen. Noch wunderlicher Nr. XLIV: um einen quadratischen an den Ecken abgeschrägten Hofraum mit Pfeilerhallen sind in einer Flucht die Wohnräume angeordnet, auf den abgeschrägten Ecken treten quadratische Pavillons in diagonaler Stellung vor. Eine Variation dieses Grundrisses in Nr. XLVIII, nur dass hier die Hauptseiten diagonal und die Pavillons demnach normal gestellt sind; der Hof ohne Arkaden. Die Krone der Wunderlichkeit gebührt Nr. XLIX: die Mitte bildet ein zehneckiger Hof mit Arkaden, an fünf Seiten des Zehnecks legen sich grosse rechtwinklige Pavillons, zwischen die beiden vorderen schiebt sich ein quadratischer zweiter Hof mit den Wirthschaftsgebäuden.

An dieses Werk schliesst sich gleichsam als zweiter Band das 1561 zu Paris in Folio erschienene: »LIVRE D'ARCHITECTURE contenant plusieurs et diverses ordonnances de cheminées, lucarnes, portes, fontaines, puis et pavillons.« Es handelt also von der innern und äussern Ausstattung der Gebäude und zeugt trotz mancher zum Barocken neigender Elemente aufs Neue in günstiger Weise von der reichen Erfindungsgabe des Künstlers. Zehn verschiedene Entwürfe zu Grabmälern sind hinzugefügt. In der Widmung an den König spricht er bereits von seiner durch die früheren Herrscher bestätigten Absicht, die königlichen Schlösser und andere merkwürdige Gebäude des Landes herauszugeben. Als dritter Band dieser Reihenfolge erschien 1582 in Paris als eins seiner letzten Werke, wieder mit einer Widmung an den König, ein neues »LIVRE D'ARCHITECTURE«, welches den Plan des ersten Bandes weiterführt und auf 38 Folioblättern Entwürfe zu Landhäusern von der einfachsten Art bis zum prächtigsten Schloss zusammenstellt. Die Einleitung enthält Erläuterungen über die Maasse, die Materialien, die Berechnung

der Preise, um ähnlich wie in jenem früheren Bande den Baulustigen eine Norm für Aufstellung von Kostenanschlägen zu geben. Hier zeigt sich die Erfindungsgabe du Cerceau's wieder mit unerschöpflicher Mannigfaltigkeit in liebenswürdiger, aber auch in barocker Weise. Die Mehrzahl der Entwürfe ist praktisch, klar und einfach, so dass man sie jeden Augenblick als Muster für Landsitze verwerthen könnte. Besonders anmuthig die kleineren Gebäude in Nr. V, VII, VIII, IX, XII, XIII, stattlicher Nr. XI mit Prachtportal und runden Eckthürmen, reizend mit seiner Gartenanlage Nr. XIX, originell in Form und Decoration Nr. XXV, dagegen abstrakt und wunderlich Nr. XX, mit rundem Arkadenhof in der Mitte, vier Pavillons in den Axen und quadratischem Umfassungsbau, das Ganze von Wassergräben umzogen. Fast eben so seltsam Nr. XXX, mit ovalem Hof in der Mitte, um welchen sich die Gebäude zu einem Rechteck mit Pavillons und vorspringenden Erkerthürmen gruppiren. Ausgerundete Façaden zeigen Nr. VI und XVIII, und geschweifte Dächer kommen mehrfach mit andern Barockformen, namentlich in Nr. XXVII und XXXVII vor.

Ausser einem theoretischen Werk »LEÇONS DE PERSPECTIVE POSITIVE«, welches 1576 zu Paris in 60 Blättern Kleinfolio erschien, ist noch des grossen zweibändigen Werkes der »plus excellents bastimens de France« zu gedenken, welches mit zahlreichen Abbildungen dreissig der bedeutendsten Schlösser Frankreichs darstellt. Schon der Umstand, dass die Mehrzahl dieser Gebäude den Stürmen der Zeit erlegen ist, verleiht dieser Arbeit einen hohen Werth. Zwar fehlt es in den Aufnahmen nicht an Flüchtigkeiten und Irrthümern, und die Darstellung leidet häufig an einer gewissen Trockenheit; aber neben dem liebevollen Fleiss und der treuen Ausdauer, die du Cerceau hier wie in allen Arbeiten bewiesen hat, erfreut es durch die künstlerische Frische, die anschauliche Lebendigkeit der Auffassung.

Jacques Androuet hatte zwei Söhne, welche beide den Beruf des Architekten praktisch ausübten: *Baptiste*, um 1555 geboren, 1602 schon als abgeschieden bezeichnet. Er war Architekt Heinrichs III und Heinrichs IV, wurde 1578 an den Bau des Louvre berufen und in demselben Jahr mit dem Neubau des Pont Neuf betraut. Bei der Errichtung der Kapelle der Valois in der Kirche zu St. Denis trat er als Nachfolger Bullant's ein. Wie sein Vater war er Protestant und hielt so treu an seiner Ueberzeugung, dass er, auf Antrieb der Fanatiker zum Uebertritt aufgefordert, vorzog seine Stelle aufzugeben und selbst das schöne Haus im Stich zu lassen, welches er sich eben 1584 in Paris erbaut hatte. — Sein Bruder *Jacques* findet sich seit 1576 erwähnt und starb 1614. Er war Architekt Heinrichs IV und Ludwigs XIII. Wahrscheinlich erbaute er die zweite Hälfte der

grossen Louvregalerie. Endlich ist noch der Sohn Baptists, *Jean*, zu erwähnen, der 1617 zum Architekten Ludwigs XIII ernannt wurde. Er wird zum letzten Male im J. 1649 genannt.

§. 62.

Philibert de l'Orme.

Unter den durch ihre ausgeführten Werke hervorragenden Meistern ist neben Lescot vor Allem *Philibert de l'Orme* zu nennen, nicht minder bedeutend als Jener, wenn schon von wesentlich verschiedener Anlage. Ging Jener völlig im künstlerischen Schaffen auf, so ist in Diesem die Phantasie von einer stärkeren Zugabe der Reflexion begleitet, die ihn antreibt, ausser den Schöpfungen des praktischen Architekten auch den Beruf des Theoretikers mit Eifer zu erfassen. Man kann ihn den französischen L. B. Alberti nennen, wenn er auch an Tiefe und Umfang des Wissens dem berühmten Florentiner nicht gleichkommt. Er gehört zu jenen denkenden, grübelnden Künstlern, welche stets auf neue Erfindungen sinnen, und die Architektur verdankt ihm wichtige Neuerungen auf dem Felde der Construction. Grossen Einfluss gewann er sodann durch seine literarischen Arbeiten, da er zu den Ersten gehörte, welche in Frankreich die Lehre von der Baukunst systematisch darzustellen unternahmen.

De l'Orme scheint um 1515 geboren zu sein und gehört vielleicht einer Familie von Architekten an, aus der wir einem Mitgliede schon beim Bau von Gaillon begegneten. Diess würde erklären, warum er in ungewöhnlich jungen Jahren schon zur Kunst und in die Praxis gelangte, denn wie er selbst erzählt, hatte er als Fünfzehnjähriger bereits dreihundert Arbeiter unter seinem Befehl. Kurze Zeit darauf begab er sich, immer noch sehr jung, nach Rom, wo er mit bedeutendem Aufwand von Mühe und Kosten die antiken Denkmale aufnahm.[1] Als er eines Tages mit seinen Leuten bei dieser Arbeit beschäftigt war, kam der Cardinal von Santa Croce, damals noch einfacher Bischof, später Papst Marcellus II, mit anderen Cardinälen und vornehmen Herren vorbei, redete ihn an, lud ihn zu wiederholten Besuchen ein und nahm ihn in seine Dienste. Diess muss um den Anfang des Jahres 1535 gewesen sein, als de l'Orme vermuthlich kaum zwanzig Jahre zählte. Dass er schon 1533 in Rom sich befand, erzählt er selbst in seinem Hauptwerke.[2] Bald jedoch gelang es seinen einflussreichen Landsleuten, Guillaume du Bellay und dessen Bruder Jean, dem Cardinal, den vielversprechenden jungen

[1] Von diesen Studien berichtet er im Livre d'architecture fol. 131. — [2] Ebend. fol. 197.

Künstler zur Rückkehr in die Heimath zu bewegen; 1536 finden wir ihn in seiner Vaterstadt Lyon mit der Ausführung verschiedener Bauten beschäftigt, und um 1542 begann er das Portal an St. Nizier, als der Cardinal du Bellay ihn nach Paris zog und ihn mit dem Bau seines Schlosses zu St. Maur betraute.

Aber es blieb nicht bei diesen künstlerischen Unternehmungen. Im Jahr 1546 lernen wir de l'Orme als Ingenieur und Festungsbaumeister kennen, in welcher Eigenschaft er beauftragt wurde, alljährlich zweimal die ganze Küste der Bretagne mit ihren Festungen zu inspiciren. Er hat die Schiffsbauten in Havre de Grâce zu beaufsichtigen, die in den Häfen der Normandie vorhandenen Fahrzeuge zu untersuchen, das Lager von Boulogne mit Proviant zu versehen, die Festungen in Stand zu setzen und hat dabei Gelegenheit, die Stadt Brest vor einem drohenden Angriff der Engländer zu schützen. Er war also, ähnlich wie Lionardo da Vinci und andre grosse italienische Künstler, auch in der Kriegswissenschaft und Befestigungskunst seiner Zeit wohl erfahren. Nahm er diese Stellung schon unter Franz I ein, so wurde er im Beginn der Regierung Heinrichs II durch einen Erlass vom 3 April 1548 zum Oberaufseher der königlichen Bauten von Fontainebleau, St. Germain, Villers Coterets u. A. ernannt.[1] Seit dieser Zeit bleibt er in der Gunst Heinrichs II und der Diana von Poitiers, für welche er bedeutende Bauten ausführte. Es fehlte auch nicht an Belohnungen und Gunstbeweisen. Schon 1548 ist er Rath und Almosenier des Königs, erhält mehrere Abteien, namentlich die von Jvry und wird neben Pierre Lescot zum Canonicus von Notre Dame ernannt. Wie früh sein Ruf sich verbreitet haben muss, sieht man aus einer ehrenvollen Erwähnung bei Rabelais, wo von den Belagerungsmaschinen der Alten die Rede ist und de l'Orme als Autorität angerufen wird.[2]

Das Wohlwollen Heinrichs II und mehr noch der Diana von Poitiers verwandelte sich gleich nach dem Tode des Königs in sein Gegentheil, als Katharina endlich zur vollen Herrschaft gelangte. Kabalen und Verleumdungen brachten es dahin, dass Franz II schon am dritten Tage nach dem Tode seines Vaters de l'Orme aus seiner Stellung entfernte und Primaticcio zum Oberaufseher der königlichen Bauten ernannte.[3] Wie man dem trefflichen Künstler mitgespielt, erfahren wir aus einer Denkschrift von seiner Hand, deren Veröffentlichung wir Berty verdanken.[4] Sie ist ein kostbares Dokument, welches uns Einblicke in die Geschichte seines Lebens und Schaffens gestattet. Er vertheidigt

[1] De Laborde, la renaiss. I, p. 410. De l'Orme heisst in diesem Erlass: «nostre amé et féal conseiller et aumosnier ordinaire, maistre Philbert de Lorme, nostre architecte ordinaire.» — [2] Pantagruel, IV, ch. 61. — [3] De Laborde, a. a. O. p. 458. — [4] Les grands architectes, p. 49 ff.

sich gegen ungerechte Beschuldigungen, gegen die Verleumdung, dass er sich im königlichen Dienst bereichert habe, während in Wahrheit kaum seine Auslagen ihm ersetzt worden seien. Denn er habe für seine vielen Reisen im königlichen Dienst immer zehn bis zwölf Pferde halten und auf seine Rechnung eine grosse Anzahl von Werkleuten und untergebenen Beamten beköstigen müssen. Ausserdem habe er fünf Neffen studiren lassen, auch Gelehrte habe er sich gehalten und besoldet, um mit ihnen wissenschaftliche Arbeiten zu betreiben. Theure Modelle, die manchmal zwei- bis dreihundert Thaler gekostet, habe er für die Bauten des Königs anfertigen lassen, und für alles diess nicht, wie man ihm nachsage, zwanzig, sondern nur sechstausend Livres Jahrgehalt »und etwa noch seinen grauen Bart« bekommen. In gerechtem Selbstgefühl zählt er dagegen seine Leistungen auf: nicht bloss die wichtigen Dienste, die er bei Beaufsichtigung der Häfen und Befestigungen dem Lande erwiesen habe, sondern auch die zahlreichen königlichen Bauten, die von ihm geleitet worden seien. Er habe »die gute Baukunst in Frankreich eingeführt« und die barbarischen Formen beseitigt.[1] Wichtige Erfindungen zum Vortheil des Königs und des Landes habe er in der Construction der Dächer gemacht, wodurch es möglich geworden, mit kürzeren Balken und viel geringeren Kosten die Gebäude einzudecken.

Seine Rechtfertigung muss schliesslich durchgedrungen sein, denn 1564 erhält er von Katharina von Medici den Auftrag zum Bau eines neuen Palastes, der Tuilerien, die sein Hauptwerk sein würden, wenn sie nach seinen Plänen zur Vollendung gekommen wären. Er war daran beschäftigt bis zu seinem Tod, der am 8 Januar 1570 (1571), wie neuerdings[2] ermittelt worden, erfolgte. Aus seiner früheren Zeit (seit 1552) stammt das Schloss Anet, die glänzende Wohnung der Diana von Poitiers, in der Revolution grösstentheils zerstört. Noch früher fällt sein erster bedeutenderer Bau, das Schloss von St. Maur, welches ebenfalls nicht mehr vorhanden ist. Rechnen wir dazu das Portal der Kirche St. Nizier zu Lyon, die Kapelle im Park von Villers Coterets, bei welcher er zum erstenmal eine von ihm erfundene und als »französische Ordnung« bezeichnete Säulenstellung zur Anwendung brachte, ferner die Bauten an den Schlössern von St. Germain, La Muette, Monceaux, Madrid, St. Leger, wo er eine grosse Galerie, die Kapelle und die Pavillons erbaute, Limours, Vincennes, de Couci und Folembray, wozu endlich noch

---

[1] Les grands architectes, p. 54: «Et oultre tout cecy, n'ay-je pas faict tant d'aultres services, quant ce ne seroyt que d'avoir porté en France la façon de bien bastir, osté les façons barbares et grandes commissures, monstré á tous comme l'on doibt observer les mesures de architecture.» ..... — [2] Ebend. p. 44.

seine Betheiligung am Grabmal Franz I zu St. Denis und ein Entwurf zum Refectorium der Abtei von Montmartre, sowie Privatbauten in Lyon und Paris kommen, so haben wir das Bild einer überaus umfangreichen Thätigkeit. Dazu gehören endlich noch seine Schriften, die eine gesonderte Betrachtung verdienen.

§. 63.

De l'Orme's Schriften.

De l'Orme's Neigung zur theoretischen Betrachtung, zur wissenschaftlichen Begründung seiner Kunst führte ihn auch zu schriftstellerischer Thätigkeit, und das erste literarische Werk, welches wir von ihm besitzen, bezieht sich auf seine Erfindung einer neuen Dachconstruction, die er zuerst im Schloss von Monceaux bei Bedeckung eines Saales zum Ballspiel für Katharina von Medici in Anwendung brachte. Die Königin und ihr Gemahl nahmen lebhaften Antheil an dieser Arbeit, und letzterer forderte den Künstler auf, seine Erfindung in einem Buche der Welt mitzutheilen. Diess Werk erschien indess erst nach dem Tode Heinrichs II unter dem Titel: »NOVVELLES INVENTIONS POVR BIEN BASTIR et à petit fraiz, trouvées n'aguères par Philibert de l'Orme, Lyonnois. Paris MDLXI«.

Wichtiger als Zeugniss seiner gesammten künstlerischen Anschauung ist jedoch das zweite, grössere Werk, auf welches er in dem Text des ersteren bereits hindeutet. Es sollte in zwei Foliobänden eine vollständige Lehre der Architektur enthalten, nach dem Vorgang Vitruvs und L. B. Alberti's. Der erste Band, zu dessen Ausarbeitung de l'Orme die unfreiwillige Musse, während er bei Hof in Ungnade gefallen war, benutzte, erschien 1567 in Paris unter dem Titel: »LE PREMIER TOME DE L'ARCHITECTVRE DE PHILIBERT DE L'ORME conseiller et avmosnier ordinaire du Roy.« Es beginnt mit einer Widmung an die Königin Mutter und einer Epistel an die Leser, in welcher er darüber klagt, dass es so wenig tüchtige Architekten gebe, weil die meisten nur eine einseitig theoretische oder ausschliesslich praktische Bildung besässen. Indem er die Würde und Herrlichkeit der Architektur begeistert rühmt, leitet er die richtigen Maasse und Verhältnisse derselben direkt von Gott, dem erhabenen Weltenbaumeister, ab und bekennt bescheiden, dass die Werke, die er selbst geschaffen und mit denen er allgemeine Anerkennung gefunden habe, ihm so wenig genügten, dass er sie von Neuem besser und schöner aufzuführen wünsche. Interessant ist, was er dann in der Vorrede zum ersten Buche von den architektonischen Zuständen seiner Zeit berichtet, wie Mauer- oder Zimmermeister, oder gar »irgend ein Maler oder Notar« sich als Architekten

aufwerfen[1] und durch Geschwätz und Schmeicheleien die Bauherren zu bethören wissen. Wie sehr ihm besonders die Anmassung der Maler, der zahlreichen »donneurs de protraicts et faiseurs de dessings, dont la pluspart n'en sçauroit bien trasser ou descrir aucun« zuwider ist, zeigt er nochmals im zehnten Kapitel des ersten Buches, und man wird ihm diese scharfen Worte gegen den Dilettantismus um so weniger verargen, wenn man bedenkt, dass jahrelang der intriguante Primaticcio ihn zu verdrängen wusste. Die anmassende Oberflächlichkeit architektonischer Pfuscher musste einem Manne doppelt zuwider sein, der in gerechtem Selbstgefühl von sich sagt, dass er fünfunddreissig Jahre und darüber sich mit dem Studium der Architektur beschäftigt habe, und dessen Werk auf jeder Seite den Beweis seiner gründlichen wissenschaftlichen Bildung, seiner umfassenden künstlerischen Studien und seiner grossen praktischen Erfahrung liefert. Er dringt desshalb überall auf Verbindung der Theorie mit der Praxis, will von denen, die durch schön ausgeführte Zeichnungen den Bauherrn bestechen, nichts wissen und empfiehlt dringend, bei wichtigen Bauten nicht bloss ein, sondern mehrere Modelle zu machen, um sich über die Wirkung klar zu werden.[2] Dass er selbst ein trefflicher Zeichner ist, geht aus den in ganz grossem Maassstab ausgeführten Holzschnitten seines Buches hervor, die er nach seiner Angabe[3] eigenhändig gezeichnet hat. Nach den schönsten antiken Ueberresten in Rom selbst entworfen und genau vermessen, geben sie einen neuen Beleg für die gründlichen und mühevollen Studien, welche die grossen Meister der Renaissance ohne Ausnahme gemacht haben, und wodurch sie die Bequemlichkeit der heutigen Architektengeneration beschämen. De l'Orme's Darstellungen der antiken Säulenordnungen gehören zum Vorzüglichsten, was wir aus jener Zeit an solchen Arbeiten besitzen. Mit welcher Aufmerksamkeit er die Monumente erforscht hat, beweist unter anderm die von ihm gemachte Entdeckung eines nur angefangenen antik-ionischen Säulenkapitäls der Kirche Sta. Maria in Trastevere, wo er den Punkt zum Einsetzen des Zirkels und zur Beschreibung der Volutenkreise angegeben fand.[4]

Sein Werk zerfällt in neun Bücher. In dem ersten spricht er von den Materialien, der Prüfung und Wahl des Bauplatzes und Orientirung der Gebäude. Das zweite handelt von der Fundamentirung und den Werkzeugen, deren der Architekt sich bedient; das dritte und vierte beschäftigt sich in gründlicher Weise mit dem Steinschnitt; die drei folgenden behandeln die vier Säulenordnungen, denen er aus eigener Erfindung noch eine fünfte hinzufügt;

---

[1] Livre d'architecture, fol. 6. — [2] Ebend. fol. 21. — [3] Ebend. fol. 5. — [4] Ebend. fol. 162.

das achte giebt Anweisung über die Verhältnisse und Formen von Triumphbögen und Portalen, sowie der Fenster, das neunte endlich über Anlage und Ausschmückung der Kamine in den Zimmern und Sälen, sowie der Schornsteine auf den Dächern. Der wichtigste Theil besteht aus den beiden Büchern, welche vom Steinschnitt handeln. Das Mittelalter hatte in seinen Bauhütten diese Wissenschaft als eine geheime behandelt, und die neue Baukunst musste die Wissenschaft der Stereotomie auf neuer Basis aufbauen und begründen. Es ist das grosse Verdienst de l'Orme's, diese Aufgabe für die Architektur seines Landes und für seine Zeit in ebenso wissenschaftlicher als klarverständlicher Weise gelöst und damit der Baukunst eine allgemeine feste Grundlage gegeben zu haben. Die Stellung, welche er in dieser Arbeit gegenüber der alten nationalen Kunst einnimmt, verdient bemerkt zu werden. Er sagt, er wolle jene Gewölbe »a la mode Française« nicht verachten, da manche gute und schwierige Construction in ihr ausgeführt sei; allein die, welche die wahre Architektur kännten, befolgten nicht mehr diese Bauweise. [1] Trotzdem bezeugt er in seinem Werke zur Genüge, dass er die gothische Construction gründlich versteht, denn er giebt vollständige geometrische Schemata für die Ausführung gothischer Rippengewölbe complizirtester Art, wobei er selbst die schwebenden Schlusssteine nicht vergisst. [2] Er zieht aber die nach antiker Weise im Halbkreis geführten Wölbungen als stärker, besser und dauerhafter vor, und setzt ihre Vortheile auseinander, die er nicht bloss in statisch constructiver Leichtigkeit, sondern auch in der reicheren und geschmackvolleren Decoration, deren sie fähig seien, findet. [3] In demselben Sinne spricht er sich gegen die gedrückten und die korbhenkelförmigen Bögen aus. [4] Dass aber noch genug vom Geist mittelalterlicher Meister in ihm ist, um Freude an den complizirtesten Constructionen zu finden, beweist er namentlich durch die Angabe verschiedenartiger Wendeltreppen und besonders der schwierigen zur Unterstützung vorspringender Bautheile der oberen Stockwerke dienenden Muschel- oder Zwickelgewölbe (Trompen). [5]

Was den künstlerischen Charakter de l'Orme's betrifft, so lässt derselbe den Adel und die Feinheit Lescot's vermissen. Seine Formenwelt, wie sie sowohl in den mitgetheilten Proben von Portalen und Kaminen, als in seinen ausgeführten Bauwerken hervortritt, ist nicht bloss eine derbere, sondern auch schon mehrfach zu barocken Formen, zu allerlei Verkröpfungen und Auflösungen der Glieder neigende. Geradezu wunderlich erscheint eine Säule in Form eines rohen Baumstammes mit krausem Laub-

---

[1] Livre d'architecture, fol. 107. — [2] Ebend. fol. 111. — [3] Ebend. a. a. O. — [4] Ebend. fol. 112. — [5] Ebend. fol. 88.

kapitäl, die er für gewisse Fälle, wo es sich um hölzerne Stützen handelt, empfehlen zu dürfen meint. Empfehlenswerther dagegen ist eine andere Säulenart, die er zuerst für die Kapelle von Villers Coterets erfunden, und später bei den Tuilerien und anderwärts angewendet hat, und welche von manchen französischen Architekten nachgeahmt worden ist. (Fig. 62.) Wenn den Griechen und Römern gestattet war, Säulenordnungen zu erfinden, so argumentirt er, warum sollte dann uns nicht erlaubt sein, ebenfalls neue Säulenformen zu erfinden, und dieselben »französische« zu nennen? Er wenigstens habe sich solches erlaubt, und da er für die Säulen zu Villers Coterets keine monolithe Schäfte zu erhalten gewusst, so sei er auf den Einfall gekommen, die Fugen der einzelnen Trommeln durch vortretende Bänder mit Ornamenten zu verdecken, so dass sie sehr schön und anmuthig anzusehen seien. Gewiss ist diese in der französischen Spätrenaissance so beliebte Form eine der rationellsten und annehmbarsten Erfindungen des beginnenden Barockstyls, und sie muss diejenigen vollständig befriedigen, welche überall die Ornamentik nur als Symbol für die Construktion gelten lassen wollen. Aber ebenso gewiss ist, dass die Griechen, wenn sie die einzelnen Trommeln so eng mit einander verbanden, dass die Säule als Monolith erschien und durch die aufstrahlenden Cannelirungen so kräftig wie möglich die Continuität betonte, das höhere und feinere Kunstgefühl bewiesen haben.

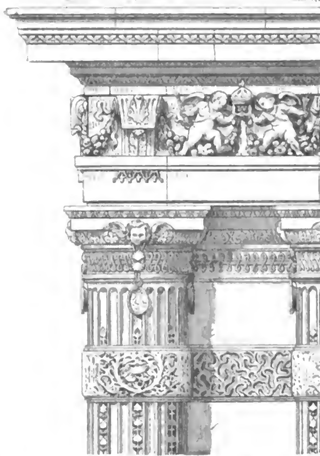


Fig. 62. De l'Orme's »französische« Säule. Louvre. (Baldinger nach Photogr.)

Als heiteren Schluss seines Werkes bietet de l'Orme in zwei grossen Zeichnungen das Bild des wahren und des falschen Architekten. Den ersteren sieht man in einer Landschaft voll prächtiger Gebäude, durch die ein Quell rieselt, der üppige von Weinstöcken umrankte Bäume tränkt. In würdiger Ruhe unterweist er einen lernbegierigen Jüngling. Um seine Geschicklichkeit anzudeuten, hat der Künstler ihn mit drei Augen und vier Händen, an den Füssen ausserdem mit Flügelschuhen ausgestattet. Der

falsche Architekt dagegen irrt durch eine uncultivirte Landschaft, in der man nur missgeformte Gebäude sieht. Er ist ohne Augen, Ohren und Nase, aber mit einem grossen Munde dargestellt »pour bien babiller et mesdire«; mit dem langen Talar und der Mütze eines Gelehrten »pour contrefaire un grand docteur et tenir bonne mine à fin que l'on pense que c'est quelque grande chose de lui.« Ausserdem hat er keine Hände »pour monstrer que ceux qu'il représente ne sçauroient rien faire.« In seinem Wege liegen Stierschädel »qui signifient gros et lourd esprit«, und Steine, an denen er sich stösst, während verkrüppeltes Gebüsch seinen wehenden Mantel aufhält.

§. 64.

Das Schloss Anet.

Unter den von de l'Orme aufgeführten Gebäuden muss das Schloss Anet als sein Hauptwerk bezeichnet werden. Im Auftrage Heinrichs II seit 1552 für Diana von Poitiers erbaut, war es eine Schöpfung aus einem Gusse, in voller Freiheit, ohne Beschränkung der Mittel aufgeführt, wie de l'Orme selbst bekennt, und desshalb der beste Prüfstein für den künstlerischen Geist seines Erbauers. In der Revolution theils zerstört, theils seines künstlerischen Schmucks entkleidet, wird es uns in seiner ursprünglichen Gestalt nur aus den Zeichnungen du Cerceau's erkennbar. [1] Anet liegt in der Nähe von Dreux in einer Ebene, welche von der Eure durchströmt wird. Es war im Mittelalter eine königliche Domaine, welche Karl VII an Pierre de Brézé verlieh. Der Enkel desselben heirathete in zweiter Hochzeit 1514 Diana von Poitiers, die nachmals einen so grossen Einfluss auf den fast zwanzig Jahre jüngeren Heinrich II gewann. Der König liess das alte Schloss grösstentheils abbrechen und durch de l'Orme ein neues prachtvolles aufführen, wobei indess der Architekt, wie aus seinen Schriften [2] hervorgeht, und wie die Pläne erweisen, gewisse Partieen des alten Baues beibehalten musste.

Dass er diess mit grossem Geschick vollführt, ohne der Klarheit und Symmetrie des neuen Baues Abbruch zu thun, beweist der Grundriss. (Fig. 63.) Die ausgedehnte Anlage wird rings von einem Wassergraben und von Mauern mit vorspringenden Bastionen auf den Ecken umschlossen. Ueber eine Zugbrücke gelangte man zu dem Haupteingang, der als besonderer Thorbau imposant

---

[1] Les plus excellents bastimens, Vol. II; vgl. Rouyer et Darcel, l'art architectural, Vol. I, pl. 17—27 und Pfnor, Monogr. du château d'Anet (noch im Erscheinen). — [2] Livre d'architecture, fol. 88.

und fast festungsartig gestaltet ist. Mit ausgebogener Mauer vortretend zeigt er zwischen vier weit gestellten dorischen Säulen zwei kleinere Seitenpforten und ein grosses Mittelportal, letzteres durch eine weite Bogennische gekrönt, in welcher Benvenuto

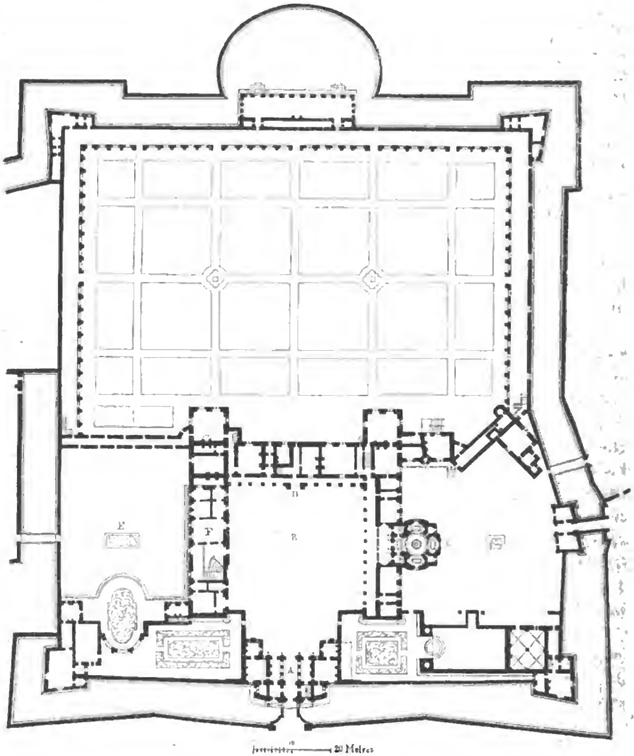


Fig. 63. Schloss Anet. (Pfnor.)

Cellini's berühmte Bronzefigur der Nymphe von Fontainebleau angebracht war. [1] Zu beiden Seiten dagegen sind die dorischen

[1] Sie befand sich ursprünglich über dem Hauptportal zu Fontainebleau (vgl. S. 86), kam von Anet in den Karyatidensaal des Louvre und befindet sich jetzt dort im Museum der neueren Bildwerke.

Säulen durch Gebälk und Gesimse verbunden und von einer geschlossenen Brustwehr gekrönt.

In der gleichen Höhe schliessen die anstossenden festungsartig behandelten Theile ab, die jedoch mit durchbrochenen Balustraden enden. Die Form der letzteren, aus gewundenen Tauen zusammengesetzt, ist bezeichnend für den Charakter dieser Epoche: das Motiv erscheint nüchtern und dabei zugleich willkürlich. Geradezu hässlich sind die auf den Ecken sich erhebenden grossen Schornsteine mit ihren plumpen Krönungen in Form geschweifter Sarkophage, deren Flächen mit nüchternen Cannelirungen und schwerem Blattwerk zwischen übermässig derben Profilen bedeckt sind. Auch ihre Krönung durch volutenartig aufgerollte abgeschnittene Giebel ist barock genug. Die Sarkophage, die auf allen Schornsteinen des Schlosses und selbst auf dem prachtvollen Brunnen wiederkehren, sind wohl ein architektonischer Ausdruck der Wittwentrauer, mit welcher diese keusche Diana ihr Lebenlang coquettirte.

Im obern Geschoss nimmt der Mittelbau die Form einer auf beiden Seiten abgerundeten flachen Terrasse an, aus welcher ein höheres Mittelstück attikenartig aufsteigt. Dieses ist mit cannelirten langgezogenen Voluten statt der Pilaster bekleidet, zeigt im Mittelfeld das Zifferblatt einer Uhr, in den Seitenfeldern Nischen und trägt auf seinen Volutenkrönungen die Figuren zweier Jagdhunde, die zu einem in der Mitte stehenden Hirsch hinaufblicken. Die Hunde gaben, wie de l'Orme selbst erzählt, [1] durch Bellen, der Hirsch durch Scharren mit dem Fuss die Stunden an. So schwer und nüchtern, im Einzelnen auch selbst schon barock die Glieder hier durchweg sind, so muss doch zugestanden werden, dass der Architekt in origineller und wirksamer Composition den Ausdruck des kastellartig Abgeschlossenen, wie er einem solchen Aussenthor zusteht, glücklich getroffen hat. Ausserdem verleiht er, während er sich für diese Aussenfaçade den feineren plastischen Schmuck versagt, den Flächen durch passend angebrachte Platten von Porphyr, Serpentin und Marmor sowie von Bronze über den Portalen, an den Friesen, Attiken und Sockeln des Oberbaues seinem Werke doch den Charakter gediegener Pracht in Anwendung einer wirksamen Polychromie. [2]

Das Innere des Thorbaues gliedert sich als stattliche dreischiffige Eingangshalle, mit hohem in Bogen geöffneten Mittelgang und niedrigen Seitenschiffen, die durch Arkaden auf Pfeilern vom mittleren Gange getrennt werden. In den Nebenräumen war einerseits die Wohnung des Pförtners, andererseits ein Dienstlokal. Die Anordnung und Eintheilung, sowie der innere Bau dieser Propyläen verräth die sichere Hand eines Meisters.

---

[1] Livre d'architecture, l. VIII. ch. 12. — [2] Ebend. über diese Decoration Genaueres.

In der Hauptaxe weiterschreitend, gelangt man nun in den grossen ungefähr quadratischen Herrschaftshof, der auf drei Seiten von den Wohngebäuden umschlossen wurde. Rechts und in der Tiefe der dem Eingang gegenüber liegenden Seite zog sich im Erdgeschoss ein Arkadengang hin, auf paarweise verbundenen Pfeilern mit geradem Gebälk ruhend. Die Haupttreppe lag rechts in der Ecke der beiden zusammenstossenden Flügel; eine andere Treppe stand mit dem in der Mitte liegenden Eingang in Verbindung. Die Architektur dieser Theile war einfach und von guter Wirkung. Das obere Stockwerk erhielt sein Licht abwechselnd durch breitere und schmalere Fenster, sämmtlich durch zwei Querstäbe getheilt, erstere ausserdem mit einem aufsteigenden Mittelpfosten und antikem Giebel versehen. Die spärlich angebrachten Dachfenster sind mit Bogengiebeln bekrönt, die in barocker Weise auf verkröpften Gebälken ruhen.

Mit ächt künstlerischem Sinn hat der Architekt verstanden, seinem Bau einen Alles beherrschenden Mittelpunkt zu geben. Dem Haupteingang gegenüber in der Axe des Gebäudes hat er ein triumphbogenartiges Portal aufgeführt, welches mit seinen beiden unteren Geschossen den beiden Etagen des Hofes entspricht, dann aber mit einem dritten Stockwerk hoch über das Dach hinaufreicht. Es ist das jetzt zu Paris in der Ecole des beaux arts aufgestellte Bruchstück. (Fig. 64.) Unten mit dorischen, dann mit ionischen, darüber mit korinthischen gekuppelten Säulen bekleidet, die ein entsprechendes verkröpftes Gebälk tragen, erhält es durch Nischen mit Statuen und durch Reliefs reichen Schmuck. Die grosse Hauptnische des obersten Stockwerks umschloss statt des in unserer Abbildung dargestellten bogenspannenden Amors eine Statue von Dianens verstorbenem Gemahl Louis de Brézé, mit der für diese treue Wittwe bezeichnenden Inschrift:

»Braese haec statuit pergata Diana marito,
Ut diuturno sui sint monumenta viri.«

Auf der mittleren Attika, die das Ganze bekrönt, sah man ein grosses Wappen, von schreitenden Löwen gehalten. Die feine Ausbildung der architektonischen Formen, die eleganten Kapitäle, die edlen Gliederungen der Gesimse, die zarten Lorbeerzweige, welche den unteren Theil der korinthischen Säulenschäfte umziehen, geben den Beweis, dass de l'Orme an geeignetem Ort auch eine feinere classische Architektur zu entfalten wusste. Wir dürfen nicht vergessen, dass damals bei den tonangebenden Meistern der Renaissance eine gewisse trockene Derbheit der Formen, besonders die Rustika und der nüchterne römisch-dorische Styl als bezeichnender Ausdruck des Ländlichen galten, wie denn Giulio Romano den Palazzo del Te in diesem Sinne am Aeussern

so trübselig charakterisirt hat. Ob wir übrigens de l'Orme als Erfinder dieses prächtig wirkenden Triumphbogens gelten lassen können muss dahingestellt bleiben. Wir werden sehen. dass Jean Bullant diese Composition vielleicht schon einige Jahre vorher am Schloss Ecouen zur Anwendung gebracht hatte.

Zwei noch ausgedehntere Nebenhöfe erstreckten sich links und rechts vom herrschaftlichen Hauptbau: der zur Linken als regelmässiges Rechteck angelegt mit einer prachtvoll barocken Fontaine in der Mitte, auf welchem Jean Goujon's Bronzegruppe der Diana mit einem Hirsch und zwei Jagdhunden sich erhob;[1] der zur Rechten mit einem kleineren Brunnen, unregelmässig und von den Ueberresten des ältern Baues begränzt. Jn den lezteren führte von der Seite ein selbständiger, ebenfalls stattlich, aber noch mehr kastellartig behandelter Portalbau, aus dessen Schiessscharten du Cerceau Kanonen hervorschauen lässt.

Aus dem angrenzenden Flügel des Herrenhauses tritt eine Kapelle in Form eines griechischen Kreuzes mit ab-

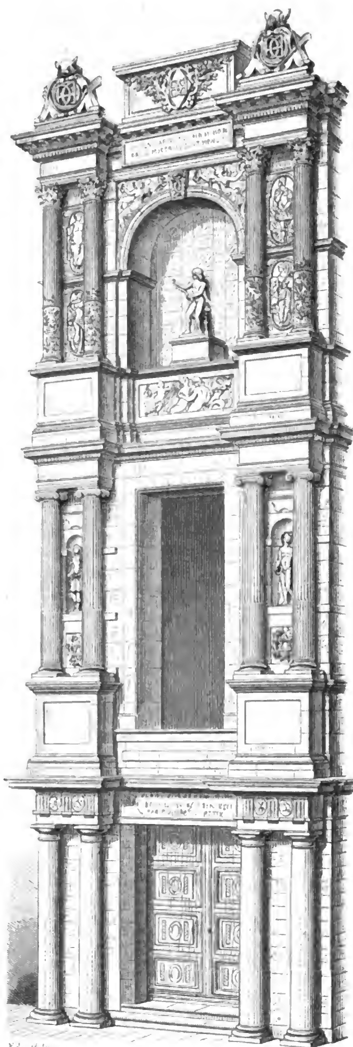


Fig. 64. Aus dem Hofe von Schloss Anet. (Baldinger nach Photogr.)

[1] Diess treffliche Werk ist jetzt im Museum des Louvre, Abtheilung der neueren Bildwerke, Nr. 100, aufgestellt. Vgl. H. Barbet de Jouy, descript. des sculpt. modernes.

gerundeten Schenkeln vor, der Mittelbau mit einer kreisrunden Kuppel und Laterne bekrönt, die Ecken nach der Innenseite von zwei Thürmen mit schlichtem Pyramidendach ausgefüllt, welche die Treppen zu der Empore enthalten, nach der Hofseite mit zwei zu Sakristeien bestimmten Räumen. Eine hübsche Vorhalle auf gekuppelten Säulen legt sich in ganzer Breite vor den Bau. Das Innere zeigt eine edle und reiche Gliederung in classisch durchgebildeten Formen, korinthische Pilaster mit originellen Schilfplatt-Kapitälen, dazwischen Wandnischen, die Bögen und Tonnengewölbe elegant stucchirt mit Ornamentbändern, welche Bildfelder einschliessen, in den Zwickeln schwebende Engel, den antiken Victorieen nachgebildet, die Kuppel mit rautenförmiger Cassettirung. Die Sculpturen, von der Hand Jean Goujon's, gehören wie die Kapelle selbst zu den wenigen noch ziemlich gut erhaltenen Theilen des Baues. Ausserdem ist nur noch das Hauptportal und der links sich anschliessende Flügel vorhanden.

An die Rückseite der Schlossanlage schliesst sich ihrer ganzen Breite nach ein enormes Gartenparterre, 400 Fuss breit bei etwa 250 Fuss Tiefe, auf drei Seiten von Arkaden in derber Rustika umgeben, »qui donne, sagt du Cerceau, au jardin un merveilleux esclat à la veuë.« Die Verbindung mit dem Herrenhause wurde durch eine breite Terrasse zwischen vorspringenden Pavillons bewirkt, von welcher man den Garten und die beiden grossen Parks mit ihren Alleen und Rasenflächen überschaute. Zwei Springbrunnen waren, in der Axe der beiden Pavillons, mitten im Garten angebracht. In den Gartenarkaden und den Terrassen waren die Fussböden mit reich gemusterten emaillirten Platten bedeckt. Ein Bruchstück derselben wurde in den vierziger Jahren ans Licht gezogen.[1] Man sieht, dass die ganze Anlage von fürstlicher Opulenz zeugte und völlig im Sinne der modernen Zeit gestaltet war. Als Nachklänge feudaler Schlossbauten sind nur die Wassergräben und festungartigen Mauern, sowie die kleinen erkerartig ausgekragten Thürmchen am vorderen Ende der beiden Schlossflügel zu bezeichnen. Auch ein runder Erker auf muschelartigem Gewölbe ausgekragt, zum Cabinet des Königs gehörend, dessen Construction de l'Orme im vierten Buch seiner Architektur mit besonderer Vorliebe behandelt, gehört hierher.

Zu den interessanteren Theilen des Schlosses rechnen wir endlich die Grabkapelle, welche Diana sich links vom Schlosse hatte erbauen lassen, und deren Zeichnung du Cerceau mittheilt. Es war ein kleiner Bau, aus einem länglichen Rechteck mit vorgelegter halbkreisförmiger Apsis bestehend, einschiffig, mit einem Tonnengewölbe bedeckt, von strengen schlichten Formen. Eine Brustwehr trennte das Vorderschiff vom Presbyterium, welches

[1] Abgeb. bei Rouyer et Darcel, l'art architectural, T. I, pl. 17.

auf jeder Seite zwei Reihen von Chorstühlen zeigte. Neben dem Chor traten, den Bau nach aussen kreuzförmig gestaltend, zwei Querarme, die im obern Geschoss eine Empore enthielten, mit ihren Treppenhäusern vor. Diese kleinen Seitenräume sind im Innern rund, mit vier Nischen erweitert und mit kleinen Kuppeln geschlossen. Die Façade der Kapelle zeigt streng klassische Formen, korinthische Pilaster, dazwischen Nischen mit Statuen, in der Mitte das Portal mit einer Attika und einem Rundfenster darüber. Dann über dem Gebälk mit ausgebauchtem Fries und Consolengesims eine hohe Attika mit dorischen Pilastern, der Mittelbau bekrönt von einem Aufsatz mit einem Sarkophag, vor welchem Engel mit Palmen Wache halten, und über dem sich eine Figur mit dem unvermeidlichen Wappen erhebt.

Ehe wir von dem Meisterwerk de l'Orme's scheiden, haben wir noch der prachtvollen Ausstattung des Schlosses zu gedenken. Dieselbe erstreckte sich, von demselben künstlerischen Geist entworfen und geleitet, über alle Theile des Baues, und gab diesem den Charakter unvergleichlicher Harmonie, den wir aus den begeisterten Schilderungen der Zeitgenossen erkennen.[1] Von den prachtvollen Decken, den holzgeschnitzten und gemalten Wandbekleidungen sind nur dürftige Spuren erhalten.[2] Ebensowenig ist von den emaillirten Fussböden übrig geblieben, zu welchen man die ausgezeichnetsten Künstler heranzog.[3] Von den Bildwerken Jean Goujons zeugt wenigstens noch die Kapelle, sowie die Brunnengruppe im Museum des Louvre. Zu den zahlreichen Thüren, sowie zu den Vertäfelungen der Wände hatte man die kostbarsten und seltensten Holzsorten verwendet. Was davon übrig ist,[4] trägt theils den Charakter einer kräftigen plastischen Behandlung in den derberen Gliederungen und reichen emblematischen Füllungen, welche diese Epoche liebte, theils zeigt sie mässiges Relief und mehr malerische Behandlung durch Intarsia mit Anwendung verschiedenfarbiger Holzsorten. Die künstlerische Vollendung des Ganzen erstreckt sich mit stets gleich bleibender Sorgfalt bis in die kleinsten Einzelheiten.

---

[1] Brantôme, Capit. Franç., art. Henry II (éd. Leyde 1699), T. II, p. 10): «Encore de ces deniers cette Dame n'en abusa point, car elle fit bastir et construire cette belle maison d'Anet, qui servira pour jamais d'une belle decoration à la France, qu'on ne peut dire une pareille, j'entens si par aucunes mains violentes elle n'est ruinée, ainsi qu'elle en fut à la veille dernièrement, lorsque le procez de Monsieur d'Aumale fut fait, à qui elle appartient par succession de sa mère, que tout ainsi que luy fut condamné à mourir, fut elle ainsi condamnée à estre razée et demoliée de fond en comble, dont c'eust été un grand dommage, et qu'en pouvoient mais les marbres et les pierres qui n'ont aucun sentiment?» — [2] Einige Beispiele in Pfnors Monographie. — [3] Eine schöne Probe giebt Pfnor. — [4] Vgl. Rouyer et Darcel, l'art architectural, Vol. I, pl. 27 und mehrere Tafeln bei Pfnor.

Uns, die wir an der feinen Anmuth griechischer Formen unsre Schönheitsbegriffe gebildet haben, wird es nicht leicht, den Schöpfungen jener Zeit gerecht zu werden. Schnell stösst uns die schwere und zum Theil schon barocke Ausdrucksweise zurück und wir sind geneigt, von diesen Werken uns verletzt abzuwenden. Aber wir begehen damit ein schweres Unrecht gegen den Genius jener grossen Meister, die so ernst und hoch von ihrer Kunst dachten, so Herrliches in ihr geschaffen haben. De l'Orme spricht sich an zahlreichen Stellen seines Buches deutlich genug über das Wesentliche in der Architektur aus. An einer Hauptstelle [1] sagt er: »J'ay tousiours esté d'avis qu'il vaudroit mieux à l'architecte, ne sçavoir faire ornements ne enrichissements de murailles ou autres, et entendre bien ce qu'il fault pour la santé et conservation des personnes et de leur biens. Ce qu'auiourd'huy est pratiqué tout au contraire...... Je ne dy pas qu'il ne soit convenable et fort bon de faire tresbeaux ornements et fassades enrichies pour les Roys, Princes, et Seigneurs, quand ils le veulent ainsi. Car cela donne un grand contentement et plaisir à la veuë: principalement quand telles fassades sont faictes par symmetrie et vraye proportion, et les ornements appliquez en un chacun lieu, ainsi qu'il est necessaire et raisonnable...... Pour-ce ie conseille à l'Architecte, et à tous qui font profession de bastir, qu'ils s'estudient plustost à cognoistre la nature des lieux, que à faire de tant beaux ornements, qui le plus souvent ne servent que de filets à prendre les hommes, ou ce qui est dans leurs bourses...... Aussi ie ne voudrois point que les dicts ornements des faces empeschassent, qu'on ne peust donner les vrayes mesures qu'il fault à une salle ou chambre, et aussi qu'on ne peust mettre les portes, fenestres et cheminées aux lieux plus commodes et necessaires, sans y rien faire par contrainte, ains plustost par les moiens de l'art et de nature.«

Diese Grundsätze hat der Meister an seinen Bauten entschieden zur Geltung gebracht, und wer zweckmässige Anlage und Eintheilung, wohlabgewogenen Gegensatz der Massen, wirkungsvolle Bewegung des Gesammtumrisses, edle Verhältnisse und rhythmische Gliederung zu würdigen weiss, wird überall den grossen Architekten erkennen. Wem aber ein unhellenisch profilirter »Eierstab« alle diese Vorzüge verdecken kann, dem ist überhaupt nicht zu helfen.

[1] Le premier tome de l'architecture, liv. I, chap. VIII, im Anfang.

§. 65.

Die Tuilerien.

Die grossartigste Aufgabe seines Lebens wurde de l'Orme zu Theil, als Katharina von Medici ihn mit dem Bau eines neuen Schlosses bei Paris betraute. Bei dieser Aufgabe hatte der Meister sichtlich sein ganzes Können und Wissen zur Geltung zu bringen gesucht, aber sein gewaltiger Plan, den du Cerceau[1] mittheilt, und der etwa das höchste Ideal des damaligen Palastbaues verwirklicht haben würde, blieb nicht bloss unausgeführt, sondern selbst das, was ihm zu verwirklichen gestattet war, wurde später fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Wir sind auf die leider ungenügenden Zeichnungen du Cerceau's angewiesen, wenn wir uns ein Bild von den Absichten des Künstlers machen wollen.

Um 1564 beschloss die Königin, in der Nähe des Louvre, westlich vor den Thoren und Wällen der Stadt, sich einen neuen Palast erbauen zu lassen, der von den Ziegeleien, welche damals dort lagen, den Namen der Tuilerien erhielt. Die Ausführung des Baues übertrug sie Philibert de l'Orme, der bis zu seinem Tode das Werk fortführte und dann seit 1570 durch Jean Bullant ersetzt wurde. Aber schon 1572 gab die Königin den Plan auf, weil ihr Astrolog ihr verkündet hatte, sie müsse sich vor St. Germain hüten, wenn sie nicht von einem Gebäude erschlagen werden wollte. Da nun die Tuilerien zur Pfarre von St. Germain l'Auxerrois gehörten, so gab die abergläubische Katharina das Unternehmen auf. Was von de l'Orme ausgeführt worden ist, wird auf unserem kleinen Plan (S. 190) mit (8) bezeichnet. Es ist der jetzige Mittelpavillon mit den anstossenden Flügeln. Die Eckpavillons dagegen (9) darf man wohl Jean Bullant zuschreiben.

Vergleichen wir nun mit diesen ärmlichen, dazu noch schlimm verballhornten Bruchstücken den imposanten Plan, welchen de l'Orme seinem Bau zu Grunde legte (Fig. 65). Der Palast sollte danach ein Rechteck von 816 zu 504 Fuss umfassen. Der Haupteingang lag an der Stadtseite bei D, ungefähr wo heute der Triumphbogen steht. Aus dem grossen dreischiffigen äussern Vestibül gelangte man durch ein kleineres inneres in den Haupthof A, der auf beiden Seiten mit Arkaden eingeschlossen war. Vier kleinere Höfe, dazwischen zwei Amphitheater, wohl für Spiele und Festlichkeiten bestimmt, trennten die beiden mittleren Querflügel von den beiden äusseren Galerien, unter denen

[1] Les plus excellents bastimens, Vol. II. Vgl. damit Blondel, arch. Franç., Vol. IV.

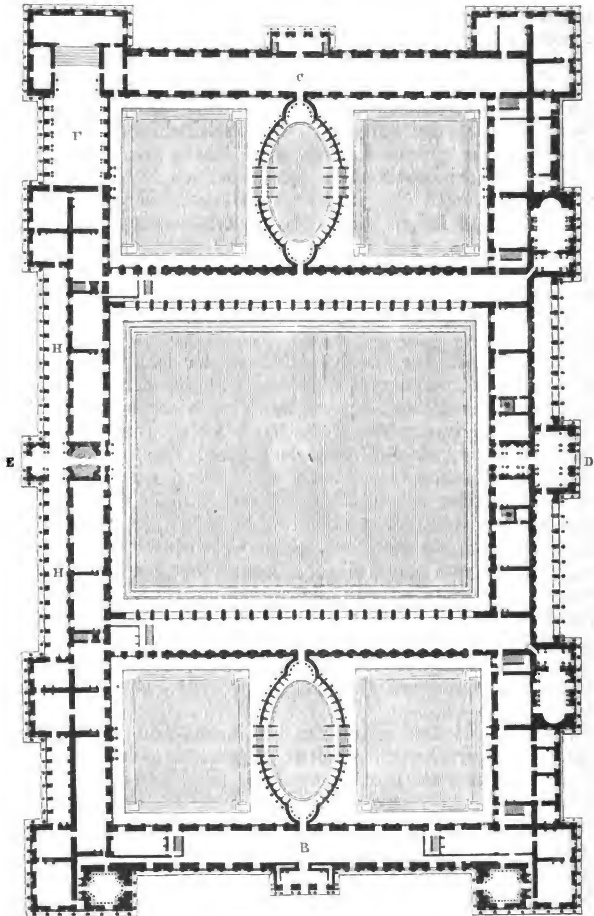


Fig. 65. De l'Orme's Plan der Tuilerien. (Du Cerceau.)

C gegen die heutige Rue de Rivoli, B gegen den Fluss liegt. Von der Gartenseite führte der Eingang E in die jetzt vermauerten Arkaden H und dann in die ebenfalls nicht mehr vorhandene

prachtvolle Haupttreppe, die in doppeltem Lauf kreisförmig emporstieg. Die Wohngemächer vertheilten sich auf die beiden langen Hauptflügel der westlichen Gartenseite und der östlichen Stadtseite, zwischen denen die vier Querflügel als Galerieen und Arkaden die Verbindung herstellten. Gewaltige Pavillons auf den Ecken, zu denen auf den Langseiten in wohl gemessenem Abstand drei andere, auf den Schmalseiten je einer kam, sollten dem Bau nicht bloss eine wirksame Abwechselung der Massen, sondern im Innern die wünschenswerthe Vermehrung der Räume geben.

Wenn Viollet-le-Duc[1] den Plan als unpraktisch verwirft, weil die innere Eintheilung sich von der bis dahin in Frankreich gültigen entfernt, so scheint er uns im Unrecht. Man darf nicht vergessen, dass es sich hier zum ersten Mal um einen Palast handelt, in welchem das Königthum selbst, offiziell gleichsam, mit seinem ganzen Hofstaat residiren und repräsentiren will, während alle Schlösser Franz I einen privaten Charakter tragen und mehr auf die persönlichen Neigungen und intimeren Umgebungen des Fürsten berechnet sind. Der Plan der Tuilerien bietet in zwei Gruppen eine für einen grossen und glänzenden Hofhalt reichlich genügende Anzahl grösserer und kleinerer Gemächer, zu denen noch der schön disponirte Festsaal F kommt. Die Räume sind ausserdem durch genügende Degagements und Nebentreppen verbunden, und bei dem ungemein rationellen Geist de l'Orme's und dem eingehenden Interesse, welches die Königin an künstlerischen Unternehmungen hatte, lässt sich voraussetzen, dass das Programm wohl durchdacht war. Ausdrücklich wird uns diess sogar von de l'Orme selbst bezeugt:[2] »Ainsi qu'on voit auiourd'hui estre faict au palais de la maiesté de la Royne mère, à Paris, laquelle . . . . . . a voulu prendre la peine, avec un singulier plaisir, d'ordonner le departiment de sondit palais, pour les logis et lieux des salles, antichambres, chambres, cabinets et galleries, et me donner les mesures des longueurs et largeurs.« Wenn wir also seinen Plan nicht vollständig mehr erklären können, so liegt die Schuld davon nur an den ungenügenden Ueberlieferungen.

Dieselbe Stelle seines Buches giebt Rechenschaft über die architektonischen Formen des Baues. Offenbar verlangte die Königin[1] möglichste Pracht der Ausführung, und der Architekt bewies, dass er dieser Forderung zu genügen vermöge (Fig. 66). Er begann mit der Gartenfaçade. Der mittlere Pavillon, für

---

[1] Entretiens, V. I, p. 361. — [2] Architecture, liv. I, chap. VIII, f. 20. — [3] De l'Orme, ibid.: «d'abundant elle a voulu aussi me commander faire plusieurs incrustations de diverses sortes de marbre, de bronze doré, et pierres minerales, comme marchasites incrustées sus les pierres de ce païs, tant au faces du palais et par le dedans que par le dehors.»

den Eingang bestimmt, wurde mit den beiden doppelt so breiten Seitenpavillons im Erdgeschoss durch offene Arkaden verbunden, dreizehn an jeder Seite. Sie bestehen auf dem von du Cerceau mitgetheilten Grundriss aus Bogenhallen auf Pfeilern mit vor-

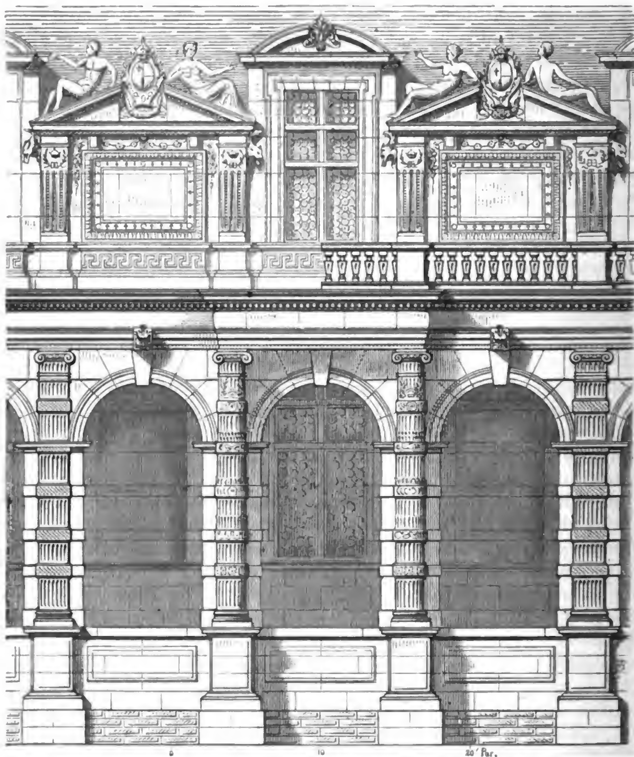


Fig. 66. Tuilerien. Theil von de l'Orme's Gartenfaçade. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)

tretenden Säulen. Der Aufriss der Façade, den du Cerceau giebt, zeigt aber eine Abweichung, die einer lebendigeren, rhythmischeren Gliederung förderlich war. Es wechseln nämlich stets ein paar Säulen mit einem Pilasterpaar, und da über den Säulen auch die Gebälke mit dem Gesimse vorspringen, so ergab sich schon daraus eine fein abgewogene Wechselwirkung. Die Arkaden

schlossen im oberen Geschoss mit einer flachen Terrasse, die durch ein kräftiges durchbrochenes Geländer eingefasst wurde. Das obere Stockwerk ist, vielleicht im Hinblick auf die ländliche Lage und Umgebung, als Dachgeschoss in Form einer hohen Attika behandelt. Hier hat der Architekt dasselbe Gesetz rhythmischen Wechsels zur Geltung gebracht, wie am Erdgeschoss. Ueber den Arkadenstellungen des letztern ist jedesmal ein Fenster mit bogenförmiger Giebelkrönung angebracht, daneben folgt ein geschlossenes niedrigeres Wandfeld mit geradem Giebel, auf welchem Statuen ruhen und in dessen Mitte ein Wappen prangt. Die Pavillons erhielten noch ein zweites Stockwerk, im Erdgeschoss Säulen, in den oberen Pilasterstellungen; doch theilt du Cerceau nur den mittleren Pavillon, und auch von diesem nur das Erdgeschoss mit.

Zu den edlen und grossartigen Verhältnissen, der trefflich durchdachten rhythmischen Bewegung der Massen, der lebendig betonten Gliederung fügt de l'Orme im Einzelnen eine Feinheit der Durchbildung, mit der er sich auch als Meister eleganter Decoration bewährt. Bei der Pilaster- und Säulenstellung des Erdgeschosses wendet er den ionischen Styl, aber in jener Umwandlung an, die er als »französische Ordnung« erfunden und zuerst bei der Kapelle von Villers Cotterets angewendet hatte. Er setzt seine Säulenschäfte aus einzelnen Stücken zusammen, und die cannelirten Trommeln verbindet er durch breite Marmorbänder. Auf letzteren bringt er symbolische Ornamente an, Lorbeerblätter und Keulen als Embleme der Stärke, von verknoteten Schnüren, Zeichen des Wittwenstandes, umschlungen. Diese Ornamente, geschmackvoll entworfen und aus dem feinen Material in zartem Relief gearbeitet, bilden einen wohl überlegten Gegensatz mit den tief ausgearbeiteten Canneluren der Säulentrommeln. Aehnlicher Reichthum der Decoration, noch gesteigert durch figürliche Bildwerke, herrscht am oberen Geschoss. Unter den Emblemen bemerkt man den häufig wiederkehrenden Namenszug Heinrichs und seiner Gemahlin.

Die Hoffaçade, welche du Cerceau ebenfalls giebt, zeigt ähnliche Eintheilung und Behandlung, die nur im Erdgeschoss dadurch vereinfacht ist, dass die Arkaden fortfallen und ausschliesslich Pilaster angewandt sind. Eine originelle Anordnung bemerkt man an dem ersten Fensterpaar zu beiden Seiten des Mittelbaues. Hier sind im oberen Geschoss die ausnahmsweise dicht neben einander angebrachten beiden Fenster durch gemeinsamen Giebel, auf welchem Statuen ruhen, bekrönt: eine Anordnung, die in Verbindung mit dem mittleren Pavillon von trefflicher Wirkung sein musste. Die späteren taktlosen Umgestaltungen haben von der edlen Architektur de l'Orme's kaum einen Schatten übrig gelassen. Wäre der Palast nach seinen

Plänen vollendet worden, so dürfte kein anderes Königsschloss an Grossartigkeit und Schönheit mit ihm sich messen.

Die Pavillons, welche Jean Bullant den beiden Flügeln des de l'Orme'schen Baues hinzufügte, schliessen sich in Anlage, Eintheilung und Behandlung dem Mittelbau an; doch sind auch sie von späteren Umgestaltungen so übel betroffen worden, dass über den Werth der Arbeiten Bullants ein Urtheil nicht mehr möglich ist. Nur so viel erkennt man noch, dass er als verständiger Künstler eine harmonische Gesammthaltung erstrebte und fern von der Rohheit derjenigen war, welche später durch Aufführung der Kolossalordnung auf den Ecken und an der Flussseite die ursprüngliche Architektur sowohl der Tuilerien als der Louvregalerie aufs Empfindlichste beeinträchtigten.

§. 66.

Das Schloss von St. Maur.

Wenn wir die Reihe der Werke de l'Orme's mit St. Maur abschliessen, so müssen wir daran erinnern, dass wir es mit einer Schöpfung seiner jungen Jahre zu thun haben. Kurz vor dem Tode Franz I begann er für seinen Gönner, den Cardinal du Bellai, den Bau des Schlosses, welches nachher in die Hände der Katharina von Medici kam und unter seiner Leitung bedeutend vergrössert wurde. Heute ist nichts mehr von dem Bau vorhanden.

St. Maur[1] liegt zwei Meilen von Paris bei Vincennes an der Marne. Das Schloss (Fig. 67) bildete beinahe ein Quadrat, auf den vier Ecken durch gewaltige Pavillons flankirt, die auf drei Seiten durch Bogenhallen auf Pfeilern im Erdgeschoss wie in den oberen beiden Stockwerken verbunden wurden. An der Seite des Eingangs fehlte diese Verbindung, und statt der Arkaden war ein mittlerer Pavillon angelegt, der die imposante dreischiffige Thorhalle enthielt. Gegen den Hof öffnete sich dieselbe auf eine Arkade, welche beiderseits auf eine Treppenanlage mündete. Niedrige Pfeilerhallen mit geradem Gebälk zogen sich um die drei anderen Seiten des Hofes und trugen im ersten Geschoss eine Terrasse, welche zur Verbindung der Zimmer diente. In der Mitte jedes dieser drei Flügel war eine Haupttreppe mit gerade ansteigendem Lauf angebracht. Jede der dadurch gebildeten vier Gebäudemassen war in wahrhaft vornehmer Weise aus grossen Sälen und mehreren geräumigen Zimmern mit den nöthigen Nebengemächern zusammengesetzt. Nach der vorderen Seite lag ein ausgedehnter äusserer Hof, auf vier Seiten von

[1] Du Cerceau, Vol. II.

Dienstwohnungen umschlossen. Links neben dem Hauptbau dehnte sich, an den Fluss stossend, ein Fruchtgarten aus; an die Rückseite aber schloss sich ein ungeheures Gartenparterre, aus zweiundvierzig verschieden verzierten Feldern bestehend. Wie wir durch du Cerceau erfahren, hatte der Cardinal nur einen Flügel des Gebäudes ganz vollendet; die Königin aber beschloss den Bau weiter zu führen und zu vergrössern und de l'Orme hatte ein Modell des Ganzen ausgearbeitet.[1] Die Hoffaçaden zeigten anfangs nur ein Stockwerk, mit doppelten korinthischen Pilastern, in den Ecken mit Säulen derselben Ordnung belebt; darüber

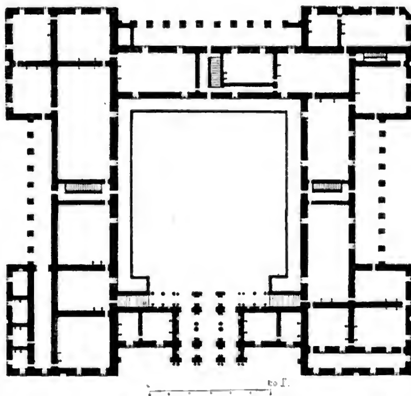


Fig. 67. Schloss St. Maur. Erdgeschoss. (Du Cerceau.)

eine schlichte Attika mit dem abschliessenden Gesimse. Die Königin liess später ein zweites Geschoss aufsetzen.

Trägt diese Architektur das Gepräge einer streng classischen Einfachheit, so nimmt das Aeussere den Charakter des Derben, selbst Trockenen an. Sämmtliche Ecken und Fenstereinfassungen, sowie die Arkadenbögen sind in Rustika ausgeführt und selbst die korinthischen Säulen, mit denen im unteren Geschoss die Ecken etwas seltsam umrahmt werden, müssen sich dieser Behandlung fügen. Sogar die Schlote der hohen Schornsteine sind in Rustika durchgeführt. Wir erinnerten schon daran, dass damals die Architekten in dieser Bauweise den ländlichen Charakter

[1] De l'Orme in seinem Livre d'architecture, VIII, ch. 17, fol. 251 sagt selbst von diesem Bau: «lequel auiourd'huy se continue et acheue par la maiesté de la Royne mère, d'une façon bien autre et beaucoup plus riche et logeable, qu'il n'auoit esté encommencé et ordonné.»

ausgesprochen glaubten. Reichere Formen, aber in barock spielender Weise, sind an den Dachfenstèrn zur Verwendung gekommen. Das Hauptstück aber ist der breite und hohe antike Tempelgiebel mit figürlichem Schmuck, aber zugleich von zwei Bogenfenstern durchbrochen, der sich über die ganze Arkadenreihe des Mittelbaues ausspannt; eine Neuerung, die man der noch frischen Begeisterung für die in Italien gewonnenen antiken Anschauuungen zu Gute halten muss. Du Cerceau sagt: »sur lequel est assis un Frontispice, qui est bien un ordre et manière Antique, et esclatant à nous, qui n'en avons point faict en nostre France de si grand.« Wir Heutigen finden es freilich unpassend und unschön, um so mehr, da es mit den steilen Dächern der Pavillons — de l'Orme hat jede Ecke durch zwei gesonderte Dächer als einen Zwillingspavillon gestaltet — einen Widerspruch bildet.

Steht indess der Künstler in diesem Jugendwerk minder bedeutend da, so haben die Schöpfungen seiner reiferen Jahre ihn uns in voller Meisterschaft gezeigt.

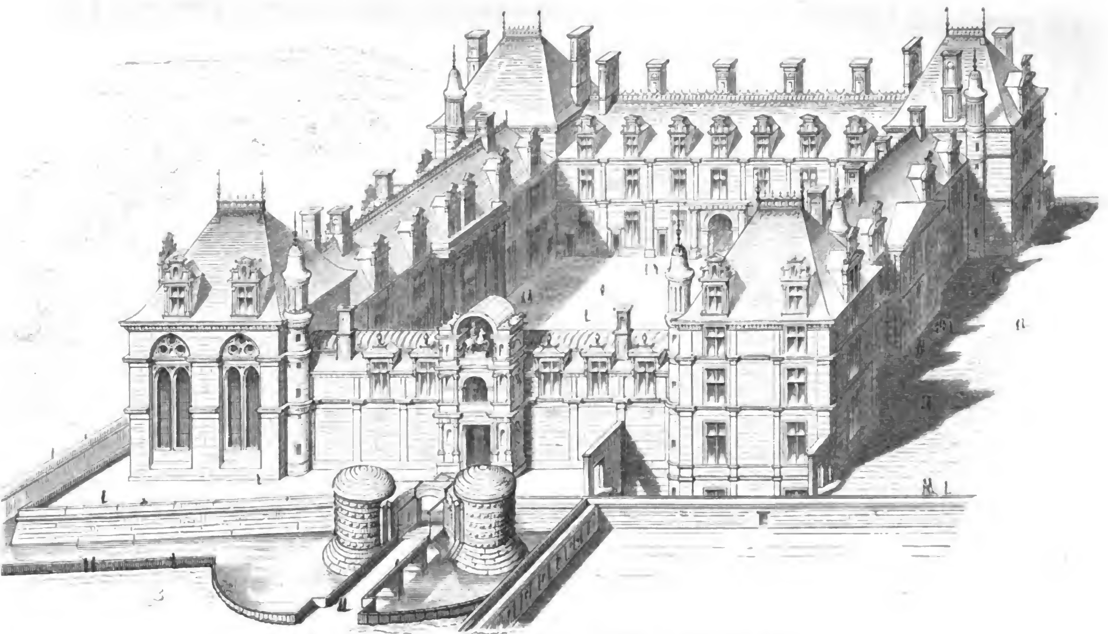
§. 67.

Jean Bullant.

Eine in mancher Hinsicht an de l'Orme erinnernde Erscheinung ist Jean Bullant, von dessen Leben wir freilich nur spärliche Kunde haben. Sein Geburtsort scheint Ecouen, das er mit dem Hauptwerk seiner künstlerischen Thätigkeit zu schmücken bestimmt war. Auch bei ihm dürfen wir annehmen, dass seine Geburt um 1515 fällt. Wie de l'Orme war er in seiner Jugend in Italien, um dort die Werke der alten und neuen Meister zu studiren. In seiner Schrift über die Architektur erzählt er selbst, dass er in Rom die mitgetheilten Zeichnungen nach der Antike aufgenommen habe.[1] Es findet sich darunter eines jener prachtvollen korinthischen Kapitäle vom sogenannten Tempel des Jupiter Stator[2] (Dioskurentempel im Forum), welches er im grossen Porticus des Hofes zu Ecouen genau nachgebildet hat. Ein Beweis, dass die Erbauung des Schlosses nach seiner italienischen Reise fällt.

Es steht zu vermuthen, dass sein Gönner, der Connetable von Montmorency, welchem Ecouen gehörte, früh auf sein Talent aufmerksam gemacht, ihn nach Italien geschickt habe. Gewiss ist, dass der Connetable, als er während der Zeit seiner Un-

[1] Reigle generalle d'architecture, in der Dedication und der Vorrede; « . . . . . . que i'ai mesurées à l'antique dedans Rome»; « . . . . . . que moy mesmes les ay mesurez et practiquez.» — [2] Ibid. Fol. E. VIII.



Zu S. 229. Fig. 69. Schloss von Ecouen. (Baldinger nach du Cerceau.)

gnade von 1541 bis 1547 in Ecouen wohnte, den Entschluss fasste, das alte Schloss umzubauen und durch Bullant ein neues aufführen zu lassen. Mit dieser grossen Unternehmung begründete der Architekt seinen Ruf und gewann, als mit dem Regierungsantritt Heinrichs II Montmorency wieder zur Macht gelangte, bald die Gunst des Königs, der ihn durch einen Erlass vom 25 Oktober 1557 zum Generalinspektor sämmtlicher Bauten der Krone ernannte.[1] Sofort nach dem Tode Heinrichs II fiel er gleich de l'Orme in Ungnade und musste einer Kreatur der Katharina Namens François Gannat weichen.[2] Von 1559 bis 1570 blieb er, wie es scheint, ohne weitere Aufträge, wie er denn selbst sagt, der Connetable habe ihn immer beim Bau seines Schlosses verwendet, weil er sonst meistens ohne andere Beschäftigung gewesen.[3] Er nahm seinen Wohnort in dem stillen Ecouen uud beschäftigte sich, ähnlich wie de l'Orme, mit theoretischen Untersuchungen und literarischen Arbeiten.

Das erste Werk, welches man dieser Musse verdankt, erschien unter dem Titel: »RECVEIL D'HORLOGIOGRAPHIE, contenant la description, fabrication et usage des horloges solaires, Paris 1561«. Er nennt sich darin Architekt des Connetable von Montmorency, dem er dieses und das folgende Buch gewidmet hat. Im nächsten Jahre 1562 erschien sein »PETIT TRAICTE DE GEOMETRIE«, mit welchem das frühere Werk dann zu einem Ganzen verbunden wurde. Mit zahlreichen Holzschnitten ausgestattet, geben diese Schriften den Beweis der wissenschaftlichen Studien und der ernsten Neigung zur Theorie, welche ihn ähnlich wie de l'Orme auszeichnete. Seine Hauptarbeit auf diesem Gebiet ist aber die 1564 herausgegebene, dem Sohne des Connetable gewidmete, 1568 und später noch öfter neu aufgelegte: »REIGLE GENERALLE D'ARCHITECTURE des cinq manières de colonnes, a sçavoir Tuscane, Dorique, Ionique, Corinthe et Composite à l'exemple de l'antique suiuant les reigles et doctrine de Vitruue.«

Diese Arbeiten freilich sind weder so umfassend, noch von der selbständigen Bedeutung, wie jene de l'Orme's[4], welchem er auch in allgemein wissenschaftlicher Bildung nachsteht. Aber die Bescheidenheit, mit der Bullant sich überall ausspricht, beweist, dass er zugleich weit von jeder Ueberhebung entfernt war. Ueberhaupt ist seine Stellung eine bescheidnere, und er war niemals wie de l'Orme Abt, Canonicus, königlicher Rath und

[1] De Laborde, la renaiss. des arts, V. I, p. 453. — [2] Ibid. p. 458. — [3] Reigle generalle, in der Dedication: «d'autant que la pluspart du temps me restoit sans autre occupation». — [4] Schon dem äussern Umfange nach nicht, da Bullant's Schrift in der ersten Auflage 24 Folioblätter, de l'Orme's Werk deren 283 enthält.

Almosenier. Die gelehrte Bildung, die wir bei jenem angetroffen, vermissen wir bei Bullant, und er sagt selbst in der Widmung seiner Schrift über die Geometrie: »Monseigneur, je vous prie que si vous trouvez quelque faute à la lettre et langage, vouloir excuser la rudesse et malaornement de mondit langage, parce que je ne suis latin.« Und in seiner Architektur, »quelque simple et mechanique qu'il soit,« entschuldigt er sich wegen seines »petit entendement à comprendre ès livres de Vitruue«. Bullant beschränkt sich denn auch, — da er sein Buch nur geschrieben, »pour les ouvriers, car les hommes doctes en cest art n'ont besoing de mes escripts« —, auf Darstellung der verschiedenen Säulenordnungen, die er aber mit ausserordentlicher Genauigkeit nach geometrischen Formeln und Gesetzen entwerfen lehrt, so dass sein Buch in der That für die Praxis damals von erheblichem Werth gewesen sein muss. Wir sehen auch aus diesem Beispiel, welch ernste Mühe zu jener Zeit jeder Architekt sich mit dem gründlichen Studium seiner Kunst, namentlich mit der Erforschung der Verhältnisse gegeben hat. Auf der letzten Seite entlässt er den Leser mit einem Quatrain und einem Sonett, in welchem es u. a. heisst:

»Si qu'or' auant on voye en-my la France
Maints beaux Pallais d'orgueilleuse apparence
Ne ceder point aux Babyloniens.«

Mit dem Jahre 1570 hörte die königliche Ungnade auch für Bullant auf. Er wurde zum Architekten Katharina's und zum Aufseher ihrer Bauten ernannt, und da de l'Orme eben gestorben war, trat er als dessen Nachfolger bei den Tuilerien ein[1]. Ausserdem musste er für die Königin, als diese aus Aberglauben den Bau des Palastes liegen liess, ein neues Stadtschloss, das Palais de la Reine, später Hôtel de Soissons genannt, aufführen. Es wurde später durch die Kornhallen verdrängt, in deren Mauerwerk sich noch eine kolossale korinthische Säule davon erhalten hat. Da in demselben Jahre mit de l'Orme auch Primaticcio starb, so wurde er an dessen Stelle zum Aufseher der königlichen Bauten ernannt und leitete als solcher nicht bloss die Arbeiten von Fontainebleau[2], sondern auch die Ausführung der Königsgräber in St. Denis. Er wird in den Rechnungen als »ordonnateur de ladicte sepulture« bezeichnet[3]. Auch am Schlosse

[1] Ueber seine Betheiligung bei diesem Bau vgl. oben §. 65. — [2] De Laborde, la renaiss. Vol. I, p. 462: «A maistre Jean Bullant, controleur desdicts bastimens, la somme de 200 liv., pour une demie année de ses gages.» — [3] Ibid. p. 535: «A mre. Jehan Bullant, architecte du Roy, pour ses gaiges et appointements d'ordonnateur de ladicte sepulture, durant dix mois quinze jours, 523 liv.»

St. Maur, welches die Königin ansehnlich vergrössern liess, finden wir ihn beschäftigt [1].

Bullant machte im October 1578, krank und schwach, in Ecouen sein Testament und starb dort am 10. desselben Monats [2]. Er hinterliess eine Frau mit neun Kindern. Einen Monat vorher war Pierre Lescot verschieden, und so blieb von den grossen Meistern, welche die Bewegung der Renaissance in Frankreich zu ihrer Vollendung geführt, nur du Cerceau übrig, auch dieser bald auf fremder Erde sein Leben endend.

§. 68.

Das Schloss Ecouen.

Ecouen liegt fünf Meilen nördlich von Paris, in einem von Hügeln eingeschlossenen Thale, umgeben von prachtvollen Baumgruppen. Als der Connetable von Montmorency durch Bullant die feudale Burg abbrechen und ein neues Schloss errichten liess, war es offenbar seine Absicht, an Grossartigkeit und Pracht der Anlage mit den glänzendsten königlichen Bauten zu wetteifern. In Bullant fand er den geeigneten Meister, der noch voll von den Eindrücken Italiens ein Werk schuf, das zu den ersten seiner Zeit gerechnet werden muss. Glücklich durch die Stürme der Revolution bis auf unsere Tage gerettet, gehört es zu den wenigen fast vollständig erhaltenen Schlössern jener Epoche. Nur das Hauptportal mit seinem Triumphbogen wurde durch einen späteren Besitzer abgerissen, um einige tausend Franken zu seiner Ausbesserung zu ersparen. Napoleon I gab dem Schlosse die Bestimmung einer Erziehungsanstalt für die Töchter der Ehrenlegionaire, und noch jetzt dient es nach kurzer Unterbrechung diesem Zweck.

Das Schloss [3] bildet ein mächtiges Viereck, welches sich um einen beinahe quadratischen Hof von 70 zu 60 Fuss gruppirt

---

[1] A. Berty, les grands architectes, p. 160. — [2] Ein gelehrter Forscher der Picardie, H. Dusevel, in seinen «Recherches historiques sur les ouvrages exécutés dans la ville d'Amiens par des maîtres d'oeuvre pendant les XIV, XV et XVI siècles» (Amiens, 1858) hat aus den Archiven ermittelt, dass ein Meister Jehan Bullant, der mehrmals in den Rechnungen vorkommt, 1574 Architekt der Stadt Amiens war, in dieser Stellung aber den Behörden Anlass zu Klagen gab, weil er die Arbeiter dadurch, dass er ihnen oft aus einem Buche vorlas, zum Müssigsitzen verleitete. Da an eine Identität mit unsrem Jean Bullant nicht zu denken, haben wir es in dieser anziehenden Notiz offenbar mit einem Namensvetter und Kunstverwandten des Meisters von Ecouen zu thun. Vgl. A. Berty, a. a. O. p. 160 ff. — [3] Aufnahmen bei du Cerceau, Vol. II, bei Baltard, Paris et ses environs (14 Tafeln) und bei Rouyer et Darcel, l'art architect. Vol. I, pl. 43—47 (Einzelheiten der Ausstattung).

(Fig. 68). Auf den Ecken springen hohe Pavillons als gewaltige Einfassung vor, in den äusseren Winkeln mit kleinen runden Treppenthürmen, den letzten Reminiscenzen mittelalterlicher Auffassung, flankirt. Auf drei Seiten, vorn, links und an der Rückseite, umgeben Wassergräben den Bau; an der rechten Seite schliesst ihn eine grosse Terrasse ein. Kleinere Terrassen, inner-

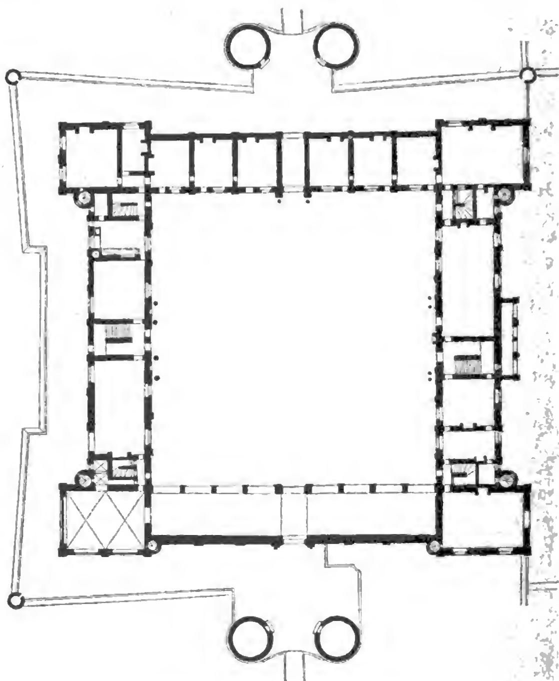


Fig. 68. Schloss Ecouen. (Baltard.)

halb der Gräben den Bau unmittelbar umgebend, beherrschen den Blick über Gärten, Park und Waldung. Ein Garten, rings von Mauern umschlossen, die an zwei Seiten eine Nischenarchitektur zeigen, lehnt sich an die vordere rechte Seite der Hauptfaçade, die Terrassen und den Graben bis hart an den Haupteingang durchschneidend. Vorn und an der Rückseite führen Zugbrücken zu festungsartigen Eingängen, welche durch kurze in Rustika

ausgeführte Thürme geschützt werden. Von den vier Flügeln, aus denen der Bau besteht, enthält der vordere nur eine lange Galerie, die sich mit Pfeilerarkaden gegen den Hof öffnet. Die beiden Seitenflügel sind in grössere Zimmer und Säle abgetheilt und haben jeder in der Mitte eine Haupttreppe mit geradem Lauf. Kleinere Treppen liegen in den vier Ecken. Der Flügel der Rückseite ist in eine Reihe von Wohngemächern getheilt, von denen das grösste 24 zu 18 Fuss misst. Von den Pavillons enthält der an der linken Ecke der Vorderseite gelegene die Kapelle, die ihre eigene Treppe und Sakristei hat. Die drei andern sind zu grösseren und kleineren Wohnräumen eingerichtet. Die Anlage spricht sich überall klar und übersichtlich aus; die Verbindung der Räume ist zweckmässig und durch die zahlreichen Treppen überall leicht zugänglich. Wie in den meisten Schlössern der Zeit ist auch hier Bedacht darauf genommen, eine Anzahl selbständiger Wohnungen, zum mindesten aus zwei zusammenhängenden Zimmern bestehend und mit eigenem Ausgang versehen, zu gewinnen.

Für die architektonische Charakteristik hat der Künstler manche Elemente der früheren französischen Architektur aufgenommen, sie aber dem Gesetz der Symmetrie und den Formen der Renaissance unterworfen (Fig. 69). Die runden Eckthürmchen mit ihren Laternen, die steilen Dächer mit den zierlichen Bleikrönungen, die hohen Schornsteine mit der strengen Pilaster- und Bogengliederung, namentlich aber die Dachfenster mit ihrer Einfassung von Pilastern, bekrönt von einem mehr oder minder reichen Aufbau, gehören hieher. An den verschiedenen Theilen des Gebäudes sind die Abschlüsse dieser Lucarnen mit gutem Bedacht variirt: an der leichten einstöckigen Galerie des vorderen Flügels haben sie eine spielend dekorative Form, an dem rechten Seitenflügel, der auf die grosse Terrasse hinausgeht und durch einen loggienartigen mit antikem Giebel bekrönten Mittelbau ein mehr classisches Gepräge gewinnt, sind sie mit einfachen Bogengiebeln geschlossen. An den hohen Pavillons und den Hoffaçaden haben sie kleine Nischen mit Statuen, Pilastereinfassungen und in der Mitte antikisirende Giebel. Vollends dem gothischen Styl huldigte Bullant bei der Kapelle, ein Beweis, wie lange für religiöse Bauten selbst diese Zeit noch an der traditionellen Form festhielt. Im Ganzen erkennen wir aus all diesen Zügen, dass Bullant in seinem Erstlingswerk eine zwischen der alten und der neuen Zeit vermittelnde Stellung einnimmt, während de l'Orme in dem seinigen (Anet) ausnahmslos der classischen Richtung huldigt, die grossen Eckpavillons beseitigt, die Einheit der Horizontalen auch bei den Dächern betont, die Kapelle in streng classischer Weise durchführt und nur geringe Spuren einer Concession an die mittelalterliche Auffassung erkennen lässt. Eben

dadurch gewinnt aber Bullants Bau ein mehr nationales Gepräge und berührt uns wie mit einem Hauch wärmerer Empfindung.

Die classische Formenwelt hat er sich für die Platttheile seiner Composition aufgespart, und man muss gestehen, dass er sie mit künstlerischem Bewusstsein und mit Freiheit handhabt. Am schönsten ohne Zweifel an dem prachtvollen Triumphbogen des Haupteinganges, dessen Motiv de l'Orme in Anet aufgenommen und freilich durch Verlegung in den Schlusspunkt des Hofes zu ganz neuer Wirkung verwerthet hat. In drei Geschossen baut sich dieses Triumphthor als stark vorspringende Halle auf, im Erdgeschoss mit dorischen, darüber mit ionischen Säulen, zuletzt mit Telamonenhermen decorirt, in den schmalen Seitenfeldern mit Nischen geschmückt. Das Portal öffnet sich breit mit geradem Sturz; darüber im Hauptgeschoss eine Loggia mit grosser Bogenöffnung, im obersten Geschoss endlich eine Nische mit dem Reiterbild des Connetable. Neben dem Bogen derselben sind auf Attiken ruhende Sphinxfiguren angebracht. Die ganze Composition ist ohne Frage eine der geistreichsten Verwendungen und Umbildungen antiker Motive, die wir aus jener Zeit besitzen. Das runde Dach hat der Künstler auch bei der Galerie des vorderen Flügels angebracht.

Während sodann am Aeussern wie am Innern die Façaden durchgängig nur mit schlichten dorischen Pilastersystemen gegliedert sind, hat der Architekt sich weislich darauf beschränkt, die Axenlinien, besonders an den drei Hoffaçaden glanzvoll hervor zu heben. Am einfachsten noch ist der dem Haupteingang gegenüber liegende breite Thorweg als einschiffiger Triumphbogen mit vortretenden dorischen Säulen und reichem Gebälk derselben Ordnung eingefasst [1]. Kapitäle, Gesimse und Archivolte sind fein gegliedert, in den Metopen lorbeerbekränzte Schilde abwechselnd mit Trophäen, in den Bogenzwickeln schwebende Victorien mit Lorbeerzweigen angebracht. Auch der Bogengang ist am Gewölbe reich cassettirt. Stattlicher ist die Mitte des rechten Hofflügels ausgebildet. Es galt hier, zwei durch breite Mauerflächen getrennte Portale kräftig hervorzuheben. Bullant hat das obere Geschoss mit den grossen Fenstern in seine Composition hineingezogen, Nischen mit Statuen in der Zwischenwand angebracht und das Ganze durch gekuppelte Säulen eingerahmt, zwischen denen noch Platz für kleinere Nischen geblieben ist. Die untere Ordnung ist dorisch, die obere korinthisch, die ganze Composition in ihrem strengen Classicismus von edler Wirkung; nur Schade, dass unter den Fenstern das dorische Gebälk durch-

[1] Eine Abbildung desselben bei Baltard, Pl. 7 und in meiner Architekturgeschichte, 3. Aufl., S. 722.

schnitten wird, um Tafeln mit Emblemen Platz zu machen. Eine Attika, mit lorbeerumwundenen Halbmonden geschmückt, bildet den Abschluss.

Noch grossartiger aber ist die gegenüber liegende Mitte des linken Flügels ausgebildet. Hier hat der Künstler, vielleicht das früheste Beispiel in Frankreich, eine kolossale, beide Geschosse umfassende Säulenordnung angebracht, deren prachtvolle Details dem Dioskurentempel des Forums nachgebildet sind. Zwischen den mittleren Säulen öffnen sich zwei Eingänge zu dem Treppenhaus und den angrenzenden Sälen, darüber im Erdgeschoss zwei kleinere, im oberen Stockwerk zwei grosse Fenster; in den beiden seitlichen Intercolumnien sind Nischen angeordnet, in welchen der Connetable die beiden Marmorstatuen Gefangener von Michelangelo hatte aufstellen lassen, die ursprünglich für das Grabmal Julius II gearbeitet, später ins Museum des Louvre gelangt sind [1]. Die Architektur dieses hervorragenden Theiles zeigt in allen Gliedern bis auf die Fensterprofile, die Gesimse und das Rahmenwerk den grössten Reichthum. Die Decoration des Architravs ist der des Dioskurentempels getreu nachgeahmt, am Fries sieht man Trophäen mit Lorbeerzweigen und Lorbeerkränzen über gekreuzten Schwertern; nur am Kranzgesims hat der Architekt die grossen Consolen sich versagen müssen.

Endlich haben wir noch der schon kurz erwähnten Loggia zu gedenken, welche an der rechten Aussenseite zum freien Ueberblick über die dort befindliche grosse Terrasse vorgebaut ist. Auch hier hat der Künstler ein antikes Motiv, das des Triumphbogens, frei verwerthet, und in beiden Hauptgeschossen eine grosse Bogenöffnung zwischen zwei kleineren angeordnet, das Ganze von antikem Giebel gekrönt. Die Einfassung besteht unten aus cannelirten dorischen Pilastern, mit Gebälk und Triglyphenfries, oben aus ebenfalls cannelirten ionischen Pilastern, mit einem Gebälk, an dessen Fries prächtige Laubgewinde gemeisselt sind. Schade dass der Architekt das Gesimse in der Mitte unterbrochen hat, um für seinen Bogen und für zwei Victorien, die das Giebelfeld bis zur Archivolte füllen, Platz zu gewinnen. Zur Genüge geht aus unserer Darstellung hervor, wie frei Bullant, ganz im Sinn seiner Zeit, die antiken Formen verwendet, und wie er sie einem durchaus französisch nationalen Bau nur als glänzende Prachtdecoration aufgeheftet hat.

Die gesammte Ausstattung des Schlosses athmete denselben künstlerischen Geist. Alles war von solcher Vollendung, dass du Cerceau sogar die reichen Fussbodenfliesen der Terrassen

---

[1] Du Cerceau sagt von ihnen: «Deux figures de captifs de marbre blanc, de la main de feu Michel Ange, estimées des meilleures besongnes de France pour le regard de l'oeuvre, et non sans cause.»

und des Hofes hervorhebt, und von letzterem sagt: »la court est si richement pavée qu'il ne s'en trouve point qui la seconde.« Von der reichen Ausstattung des Innern sind kaum einzelne Spuren erhalten. Rosso hatte das Schloss mit Gemälden, Jean Goujon und Poncio es mit Bildwerken geschmückt. Antike Statuen standen selbst auf den Gängen und den Treppen, Meisterwerke italienischer Maler schmückten die Säle, Glasgemälde nach Compositionen Rafaels die Fenster. Besonders glänzend war die Kapelle ausgestattet. An den Wänden sah man ein Täfelwerk mit kostbaren eingelegten Hölzern, die Emporen zeigten schön geschnitzte Brüstungen, die gothischen Rippengewölbe waren mit Fresken bedeckt, die Fenster mit Glasgemälden gefüllt und der Fussboden bestand aus emaillirten Platten der besten französischen Meister[1]. Von alledem ist nichts erhalten als der Altar, der zur Revolutionszeit ins Museum der französischen Denkmäler gebracht, später in die Kapelle des Schlosses Chantilly übergeführt wurde. Im Gegensatz zum gothischen Styl der Kapelle ist diess Werk, dessen Abbildung Baltard giebt, streng in antikem Geist entworfen. Die Seiten des Altartisches hatte Jean Goujon mit den Reliefs der Kardinaltugenden und der Evangelisten geschmückt; darüber erhebt sich ein prachtvoll eingerahmtes Relief, das Opfer Isaaks darstellend, umschlossen jederseits von zwei eleganten dorischen Marmorsäulen mit einem Gebälk desselben Styles. Auch hier hat also Bullant seiner Begeisterung für die Antike in einem einzelnen Prachtstück Ausdruck gegeben.

VII. Kapitel.

Die Renaissance unter den letzten Valois.

B. Die übrigen Profanbauten.

§. 69.

Das Schloss Ancy-le-Franc.

Aus der Reihe ansehnlicher Privatbauten, deren Architekten nicht bekannt sind, die aber im Styl den von den tonangebenden

[1] Einige Bruchstücke und ein üppig decorirter Kamin bei Baltard, Anderes bei Rouyer et Darcel, a. a. O.

Künstlern der Zeit aufgestellten Grundzügen sich anschliessen. heben wir zunächst das Schloss von Ancy-le-Franc hervor[1]. Es liegt im alten Burgund in einer anmuthigen auf einer Seite von Hügeln begränzten Ebene, und wurde gegen 1545 durch den Grafen Antoine de Clermont, Generalforstmeister von Frank-

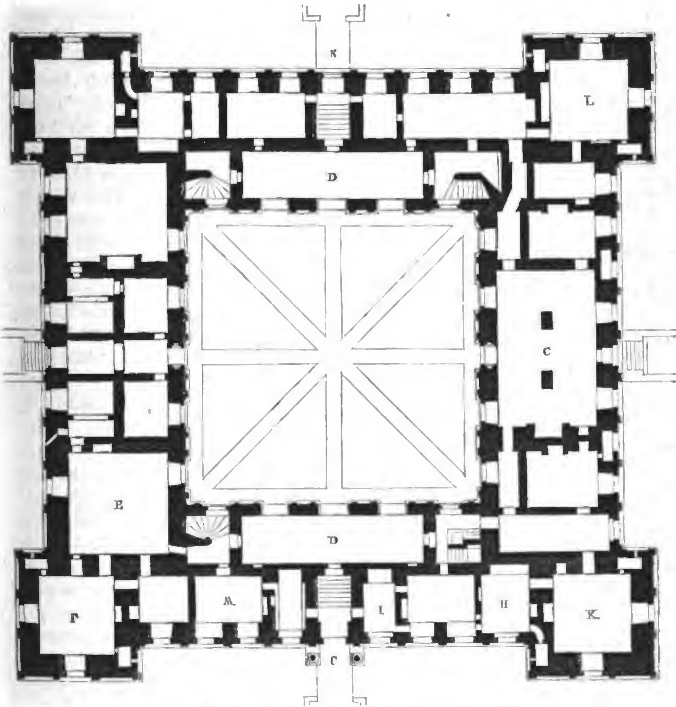


Fig. 70. Schloss Ancy-le-Franc. Erdgeschoss. (Sauvageot.)

reich, angeblich nach den Plänen von Primaticcio[2] begonnen. Das Gebäude, welches eines der besterhaltenen der Zeit ist, zeigt

---

[1] Vgl. du Cerceau, Vol. I, die ausführliche neuere Aufnahme bei Sauvageot, Vol. IV, Einzelnes in Rouyer et Darcel, Vol. I, pl. 38—42. — [2] Diese Angabe dünkt uns zweifelhaft, da wir Primaticcio eine so einfach klare Architektur nicht zutrauen.

die regelmässige Anlage von vier Flügeln, die einen quadratischen Hof umgeben und auf den Ecken mit vorspringenden Pavillons eingefasst sind. Ein breiter Graben, der sein Wasser von dem kleinen Fluss Armançon erhielt, umgiebt den Bau auf allen Seiten. Der Grundriss (Fig. 70) bietet das Muster einer klaren, regelmässigen Anlage. Rings um den Wassergraben zieht sich eine hohe Terrasse, die nach allen Seiten freien Ausblick gewährt. Ueber eine Zugbrücke gelangte man zu dem Haupteingang A und an der Rückseite zu dem Thore N, das die Verbindung mit den ausgedehnten Gärten vermittelt. Eine breite Halle D, der eine ähnliche im oberen Geschoss entspricht, führt dann von beiten Seiten in den Hof, der ein Quadrat von 84 Fuss bildet. In den Ecken sind vier Wendeltreppen angebracht, und bei der Eintheilung der Räume fällt es auf, dass mehrfach kleinere Gemächer in zwei Reihen neben einander gelegt sind. Die Wohnräume liegen indess im obern Stockwerk. Sie bestehen aus einer Anzahl grösserer Säle und Gemächer, besonders über dem Raum C liegt ein ansehnlicher Saal von 62 Fuss Länge bei 26 Fuss Breite, in dem Pavillon L die Kapelle, in dem links an diesen stossenden Flügel eine prächtige Galerie, welche die ganze Länge zwischen den beiden Pavillons einnimmt und den Blick über den Garten gewährt. Die Mauern sind durchweg 6 Fuss dick, so dass man, wie du Cerceau sagt, nirgends ein solider gebautes Schloss sieht und auf dunkle Räume schliesst. Aber, fährt er fort, »l'on cognoist tout le contraire: et n'y a chose necessaire pour servir à un bastiment, soit d'elevation des estages, et embrassemens des fenestres, soit en beauté et clarté, qui y defaille. Et de ma part, ie trouue ce logis bien mignard et à mon gré.«

Die Architektur des Schlosses ist von grosser Einfachheit und Klarheit. Die äusseren Façaden zeigen eine schlichte Gliederung durch Pilastersysteme dorischen Styles, gleichmässig in beiden Geschossen sowie im obersten Stockwerk der höher emporgeführten Pavillons. Die steilen Dächer, auf den Pavillons pyramidenförmig und mit Laternen abgeschlossen, die hohen Schornsteine und die schlicht mit antikem Giebel bekrönten kleinen Dachfenster wahren die nationale Eigenthümlichkeit des Baues. Ein kräftiges Consolengesims schliesst alle Theile ab. Etwas reicher sind die Hoffaçaden (Fig. 71), doch auch hier herrscht Einfachheit und Klarheit. Gekuppelte Pilaster, unten korinthisch, oben composit, zwischen welchen die Wandflächen durch Nischen gegliedert sind, rahmen im unteren und oberen Geschoss die Arkaden und die Fenster ein. Das obere Stockwerk erhält nur dadurch etwas Gedrücktes, dass das Consolengesims unmittelbar auf den Architrav gesetzt ist. Im Uebrigen zeigen die cannelirten Pilaster, mit ihren fein gearbeiteten Kapitälen, die eleganten Profilirungen, die Gesimse, besonders die mit Akanthus geschmückten

Consolen des Kranzgesimses von echt künstlerischer Durchführung. Man kann diese ganze edle Architektur als eine Vereinfachung der prächtigen Hoffaçaden des Louvre bezeichnen.

Von hohem Werth ist die grossentheils noch erhaltene Ausstattung des Innern. Köstliche Holztäfelungen an den Wänden und ebenfalls getäfelte Decken mit graziösen aufgemalten Arabesken, zum Theil in Gold, geben einen Beweis von dem feinen künstlerischen Sinn, der hier gewaltet. Rouyer und Darcel bringen in ihrem Werke[1] Beispiele dieser Decorationen, namentlich der

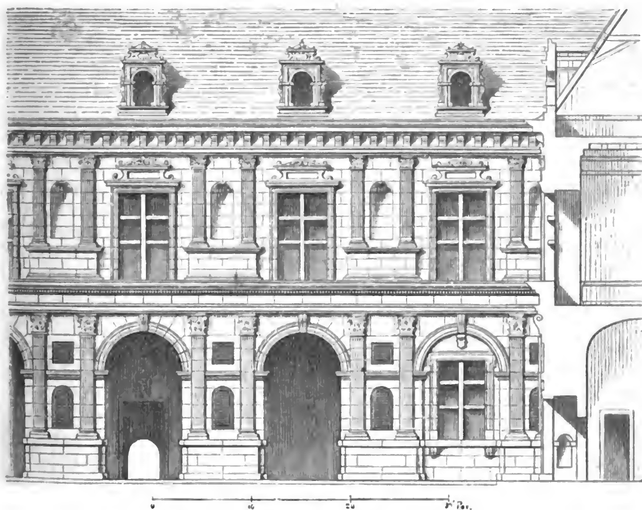


Fig. 71. Ancy-le-Franc. Hoffaçade. (Sauvageot.)

Decken, die zum Edelsten und Schönsten ihrer Art gehören. Anderes findet sich bei Sauvageot. Namentlich das sogenannte Zimmer des Cardinals, die Kapelle und das Zimmer des »pastor fido« zeichnen sich aus. Letzteres hat seinen Namen von den Gemälden an seinen Wänden, welche Scenen jener bekannten Dichtung darstellen. Der Bau sammt seiner Ausstattung wird kaum später als 1569, welches das Todesjahr seines Erbauers ist, vollendet worden sein.

[1] L'art architectural, Vol. I, Tafel 38—42.

§. 70.

Das Schloss Vallery.

Noch etwas strenger, selbst nicht frei von Nüchternheit ist der architektonische Styl in dem fünf Meilen von Fontainebleau und fast eben so weit von Sens gelegenen Schlosse von Vallery.[1] Es stand hier aus dem Mittelalter eine ansehnliche Burg, welche der Marschall von St. André um die Mitte des XVI Jahrhunderts zum Theil niederreissen und durch ein Gebäude im neueren Styl vergrössern liess. An die alten Theile, die sich um zwei äussere Höfe gruppiren und durch eine mit zahlreichen Thürmen bewehrte Mauer umschlossen wurden, fügte er einen grossen quadratischen Hof, auf zwei Seiten von dem Neubau umgeben, dessen beide Flügel durch einen hohen Pavillon verbunden wurden. Die Architektur dieser Theile ist ein neuer Beweis von dem Einfluss, welchen der gerade im Entstehen begriffene Bau des Louvre auf die gleichzeitige Architektur ausübte. Namentlich gilt diess von den äusseren Theilen, die in der Behandlung eine unverkennbare Aehnlichkeit mit der nach dem Fluss liegenden Lescot'schen Façade des Louvre verrathen. Nur dass die Mauermassen hier aus Ziegeln bestehen, während der hohe Sockel bis zur Fensterbank im Erdgeschoss, die derbe Rustikaeinfassung der Ecken und der Fenster, sowie die Gesimse in Haustein ausgeführt sind. Die Fenster im Erdgeschoss sind mit Bogengiebeln, die im oberen Stockwerk am Pavillon mit geraden Giebeln, im Uebrigen mit einem kräftigen Gesims auf Consolen abgeschlossen. Ebenso zeigen die Dachfenster mit ihren Bogengiebeln und den langgestreckten Voluten an den Seiten dieselbe streng antike Behandlung, und das Ganze würde nicht frei sein von einer gewissen Nüchternheit, wenn nicht die kräftige Profilirung der Formen, die bedeutenden Verhältnisse und die lebendige Bewegung der Massen ihm das Gepräge einer frischen Energie verliehen.

Drei Zugbrücken führten über den breiten Graben, die eine zum Nebenhof, die beiden andern in den herrschaftlichen Hof. Von diesen gehörte die am Ende des rechten Flügels angebrachte noch dem mittelalterlichen Bau an, wie schon aus den sie flankirenden runden Thürmen ersichtlich wird. Offenbar sollte der Bau hier weiter geführt werden und allmählich die ganze mittelalterliche Anlage verdrängen. Denn wie im Louvre, in Ancy-le-Franc und Ecouen war es auf ein Viereck mit hohen Pavillons auf den Ecken abgesehen. Der andere Eingang mit antikisirendem Portal liegt in der Mitte des linken Flügels, und man gelangte von ihm in eine grosse mit Wandnischen decorirte Halle, die

[1] Aufn. bei du Cerceau, Vol. I.

sich mit fünf auf Pfeilern ruhenden Bögen gegen den Hof öffnete (vgl. Fig. 72). Jedes dieser Arkadensysteme ist an der inneren

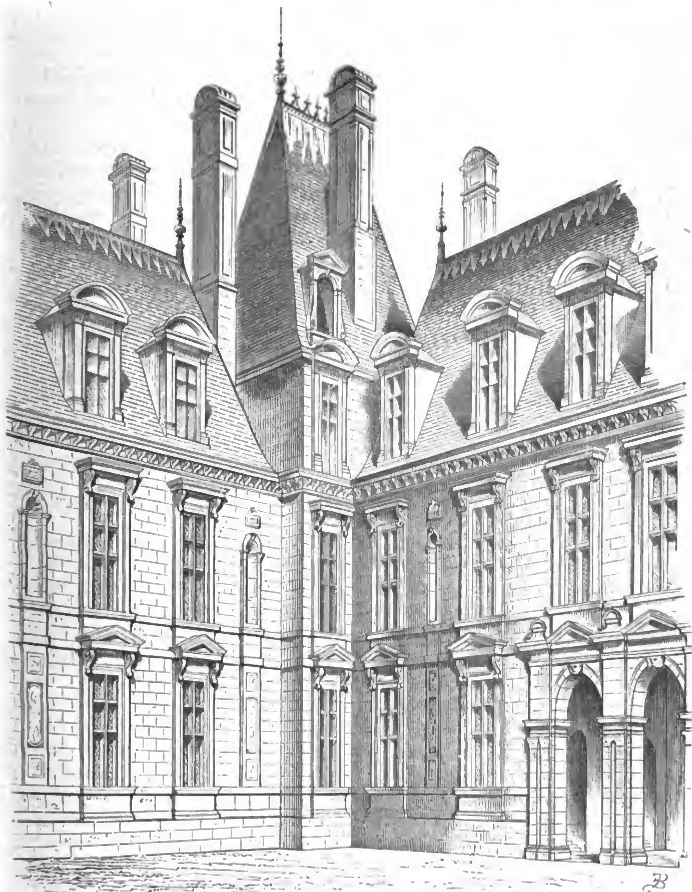


Fig. 72. Aus dem Hofe des Schlosses Vallery. (Baldinger nach du Cerceau.)

Façade durch einen krönenden Giebel ausgesprochen. Die Architektur der Hofseiten befolgt dieselbe streng classische Auffassung

wie die Façaden, nur dass die Rustika hier unterdrückt ist und an passender Stelle, namentlich in den Nischen des oberen Stockwerkes und den eingerahmten Wandfeldern des untern, feines Ornament einen edlen Schmuck hinzufügt. Schon du Cerceau ist die Verwandtschaft mit dem Louvre nicht entgangen und er sagt: »Ce pavillon a esté suivy en partie sur celuy du Louvre, non pas que ce soit la mesme ordonnance, ny aux enrichissements, ny aux commoditez: mais pour ce que il n'y a rien que beau et bon.«

Ausserordentlich umfangreich waren die Parks, Gärten und Weinberge, welche in weitem Umkreis nach allen Seiten die schöne Besitzung umgaben. Besonders prächtig der grosse Ziergarten in der Nähe des Hauses, mit reichem Blumenparterre, in der Mitte in ganzer Länge ein Wasserbassin. Breite schön gepflasterte Terrassen umgaben ihn von allen Seiten, abgeschlossen durch eine Mauer mit Blendarkaden in Backstein. Dem Eingang gegenüber an der Mittagsseite war eine bedeckte Halle zwischen zwei hohen Pavillons angebracht, die sich mit neunundzwanzig Arkaden gegen den Garten öffnete, zur Sommerzeit ein schattiger Spaziergang. Die Architektur der Arkaden und der Pavillons ist in demselben einfach classischen Sinn durchgeführt, wie die des Schlosses.

§. 71.

Das Schloss Verneuil.

Eine der grossartigsten Schöpfungen der gesammten französischen Renaissance ist das Schloss Verneuil, dessen Bekanntschaft wir du Cerceau verdanken.[1] Mit dem vollen Verständniss der antiken Formenwelt ausgeführt, zeigt es dieselben in einer Freiheit der Behandlung, die auf einen bedeutenden Architekten der Zeit schliessen lässt. Wenn Bullant beim Schloss zu Ecouen die antiken Elemente nur gleichsam als glänzende Zuthat, um seine Studien zu documentiren, verwendet hatte, wenn de l'Orme in Anet der Antike manche Eigenheiten der französischen Auffassung zum Opfer brachte, so hat der Meister von Verneuil jene hohe Freiheit der Behandlung erreicht, die sich zwar innerhalb des antiken Formenkreises bewegt, aber das nationale Gepräge zum vollkommenen Ausdruck bringt. Freilich müssen wir in einzelnen Theilen uns gewisse barocke Elemente gefallen lassen; aber wir dürfen nicht vergessen, dass auch in Italien durch Michelangelo damals schon mancherlei Willkür in die Architektur eingedrungen war.

In einem anmuthigen Thale der Picardie, zwei Meilen von

[1] Les plus excellents bastimens. Vol. I.

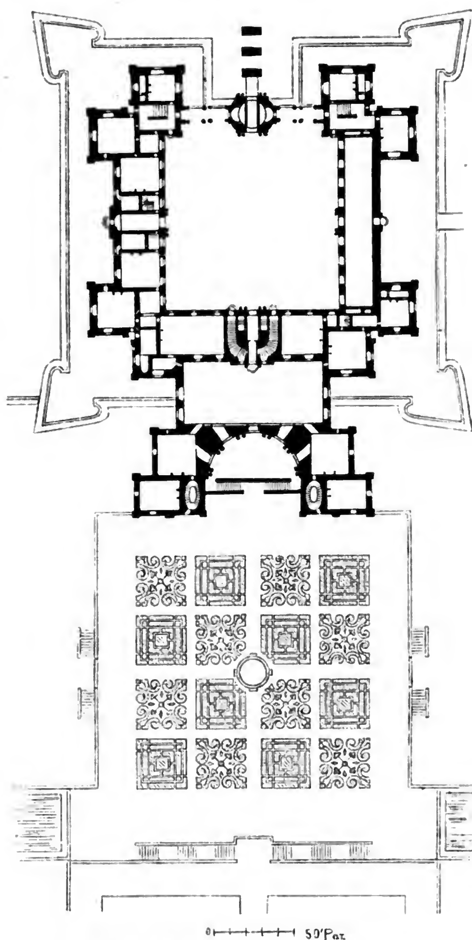


Fig. 73. Das Schloss Verneuil. (Du Cerceau.)

Senlis lag das alte Schloss Verneuil, ein stattlicher, grösstentheils aus dem Mittelalter stammender Bau, den um die Mitte des XVI Jahrhunderts Philipp de Boulainvillier besass. Dieser

Herr, den du Cerceau als »homme fort amateur de l'architecture« bezeichnet, beschloss mit Beibehaltung der alten Theile einen neuen Prachtbau hinzuzufügen, für welchen er den neben dem alten Schloss befindlichen Hügel ausersah. Gleichwohl wurden die unerlässlichen Gräben, welche den neuen Bau von allen Seiten umgeben sollten, ausgestochen, wobei sich der Vortheil ergab, dass man treffliche, leicht zu bearbeitende Steine für den Bau in Fülle vorfand. Wir geben nach du Cerceau den ursprünglichen Plan des Baues, der das Programm des damaligen französischen Schlosses in grossartiger Weise verwirklicht (Fig. 73)

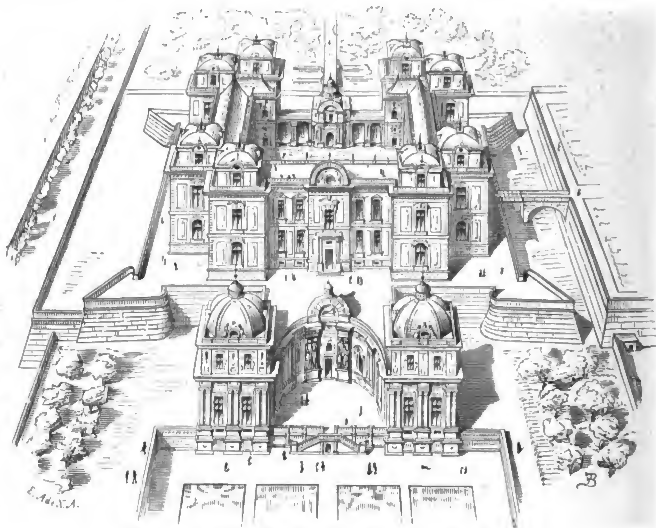


Fig. 74. Das Schloss Verneuil. (Baldinger nach du Cerceau.)

Ueber die Zugbrücke gelangt man zu einer prachtvollen Eingangshalle, die als Rotunde mit nischenförmigen Ausbauten und hohem Kuppelgewölbe charakterisirt ist, wohl das früheste Beispiel dieser Art in Frankreich. Offene Arkaden auf gekuppelten Säulen verbinden dieselbe mit den Seitenflügeln des Schlosses. Man tritt nun in einen quadratischen Hofraum von bedeutender Ausdehnung, 108 Fuss im Geviert. Um ihn gruppiren sich die einzelnen Flügel, auf den Ecken nicht wie gewöhnlich durch einen, sondern durch zwei Pavillons flankirt. Diese vorgeschobenen Massen, mit runden Dächern bedeckt (Fig. 74) — eines der ersten

Beispiele vielleicht — geben dem Bau eine überaus lebendige Wirkung. Als später der Herzog von Nemours das Schloss erwarb, änderte er diese Anordnung dahin, dass statt der zwei Pavillons nur einer, aber von grösserem Umfang sich auf jeder Ecke erhob. Die Pavillons sind übrigens nach der Sitte der Zeit zu besonderen Wohngemächern mit Kabineten und meistens mit eigenem Aufgang verwendet. Die übrigen Wohnräume liegen in dem Flügel rechts vom Eingang, während der linke Flügel in ganzer Ausdehnung unten eine offene Halle, oben eine Galerie, das Lieblingsstück der damaligen französischen Schlossanlage, enthält. Die Haupttreppe liegt in der Axe des Gebäudes dem Eingang gegenüber. Sie steigt von einem breiten Vestibul in zwei gewundenen Armen doppelläufig empor, neben der Haupttreppe der Tuilerien eins der frühesten Beispiele in Frankreich.

Mit dieser bedeutenden Composition war aber das Ganze noch nicht zum Abschluss gelangt. Der Herzog von Nemours liess nicht bloss manche Aenderungen und Bereicherungen am Hauptbau ausführen, sondern beschloss gegen den Garten hin noch einen vorgeschobenen Baukörper anzufügen, der in der Mitte eine kolossale Nische als Abschluss der Gartenanlagen bildete, und auf beiden Ecken von vorspringenden Pavillons, ebenfalls mit runden Dächern, flankirt wurde. Auf dem Grundriss bei du Cerceau steht dieser Bau durch einen grossen Saal mit der Rückseite des Schlosses in Verbindung, auf der perspektivischen Darstellung liegt ein freier Raum dazwischen, als Fortsetzung der Terrassen, die das ganze Schloss umgaben. Eine doppelte Freitreppe führte von hier in das tiefer gelegene Gartenparterre hinab. Zur Linken hatte man den Hof und die Gebäude des alten Schlosses; vor sich aber sah man einen prächtigen Ziergarten mit einem Springbrunnen in der Mitte; am Ende desselben, immer in der Hauptaxe, führte abermals eine doppelte Freitreppe in ein wiederum beträchtlich tiefer liegendes zweites Gartenparterre, das in der Mitte aus Blumenbeeten bestand, auf beiden Seiten von höher gelegenen Baumpflanzungen eingefasst. Ein Wasserkanal umgiebt diesen zweiten Garten und ist ausserdem in zwei parallelen Armen wiederholt, so dass sich in ganzer Länge zwei vom Wasser eingeschlossene Queralleen bilden, in der Hauptaxe des Schlosses durch Brücken mit Triumphthoren verbunden und am Ende durch einen Pavillon abgeschlossen. Der Blick von hier rückwärts über die Kanäle, die Laubengänge, die beiden über einander sich erhebenden Blumengärten bis zu der kolossalen Halbkreisnische mit ihren Pavillons, das Ganze noch überragt von den reichgegliederten Massen des Schlosses, muss seines Gleichen nicht gehabt haben. Jedenfalls war es eine der frühesten, in hochidealem Sinn die Formation des Terrains selbst mit in Rechnung ziehenden Anlagen.

Kehren wir zum Schloss zurück, um schliesslich einen Blick auf die Architektur desselben zu werfen. In seiner ersten Gestalt wurde das Aeussere in seiner Wirkung hauptsächlich durch die acht Eckpavillons bedingt (vgl. Fig. 74). Sie hatten über dem hohen Erdgeschoss ein oberes Stockwerk, über welchem sie mit einem kräftigen Consolengesims und balustradengeschmückter Terrasse schlossen. Von hier stieg ein oberes Geschoss in bedeutender Verjüngung auf, mit runden Dächern bekrönt. Die Architektur ist zugleich derb und reich: ersteres durch die kräftige Rustika am Sockel und an sämmtlichen Ecken, letzteres durch die mit Ornamenten, Laubwerk, Masken und Helmen bedeckten Wandfelder, welche die Flächen neben den Fenstern ausfüllen, sowie durch die reich componirten Trophäen, die über den Bogengiebeln der Fenster des obersten Stockwerks angebracht sind. Bemerkenswerth ist, dass wir hier eins der ersten Beispiele vereinzelter Rustikaquadern finden, welche den Rahmen des Fensters durchschneiden. Die runde Portalhalle der Vorderseite ist gleich dem einstöckigen Verbindungsbau durch gekuppelte korinthische Säulen und reich decorirte Friese zu einem Prachtstück herausgehoben. Ueber einer Balustrade ist der Mittelbau mit einem im Halbkreis durchgeführten und durch eine Laterne bekrönten Aufsatz abgeschlossen. So gewiss Manches in den Formen den unschönen Stempel der Willkür trägt, so ist doch das Ganze in wahrhaft künstlerischem Geiste so aus dem Vollen geschaffen, dass es einen bedeutenden Eindruck macht.

Die inneren Hoffaçaden (Fig. 75) sind auch hier durch feinere, zierlichere Behandlung angemessen ausgezeichnet. Im untern Geschoss erheben sich auf hohen Sockeln elegant cannelirte gekuppelte dorische Pilaster, die im oberen Stockwerk als breite Lisenen, durch Nischen mit Statuen durchbrochen, fortgeführt sind. Den Abschluss bildet eine Attika mit glänzend decorirtem Geländer, über den Pilastern mit Trophäen bekrönt. In beiden Stockwerken sind hohe Fenster mit Kreuzstäben angeordnet, die mässig hohen Dächer dagegen haben keine Fenster. Besonders reich und edel ist der linke Flügel, der im Erdgeschoss statt der Fenster mit Arkaden durchbrochen ist (Fig. 75). Die Lorbeerzweige in den Bogenzwickeln, die Masken der Schlusssteine, die Trophäen auf dem vorgekröpften Fries, die Arabesken auf dem Pilasterfries des oberen Geschosses, die feine Ausbildung aller Glieder, namentlich das Blattwerk an den Gesimsen und Rahmenprofilen, das alles giebt dieser Façade eine decorative Fülle, die mit der Behandlung der inneren Louvrefaçaden wetteifert. In der Mitte der drei Hofseiten sind ausserdem Portale angebracht, im Erdgeschoss von gekuppelten dorischen Säulen, im oberen Stockwerk auf jeder Seite von zwei Karyatiden eingerahmt. Ueber dem Hauptgesims erhebt sich als Abschluss ein

Bogengiebel, reich ornamentirt und mit zwei sitzenden weiblichen Figuren bekrönt. Du Cerceau hat nicht Unrecht, wenn er sagt: ». . . . . si que je puis dire avec ceux qui se connoissent en tel besongne qu'icelle court ne trouuera gueres sa seconde.«

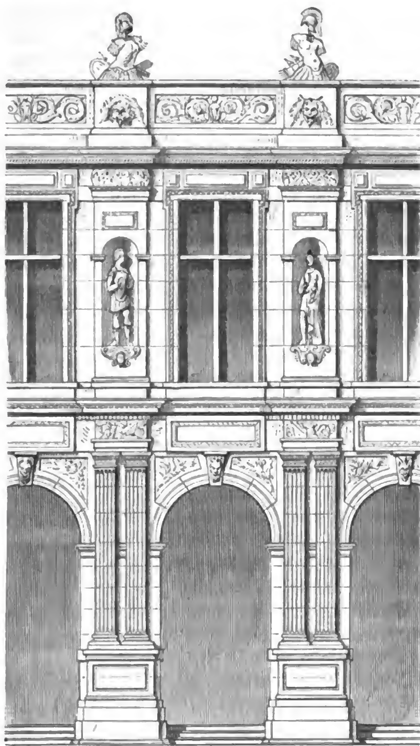


Fig. 75. Verneuil. Hofarkaden. (Baldinger nach du Cerceau.)

Die Umgestaltungen, welche der Herzog von Nemours mit dem Baue vornahm, betrafen hauptsächlich die Vereinfachung des Grundrisses und der äusseren Façaden. Da auf den Ecken die beiden Pavillons in einen zusammengezogen wurden, so musste der laternenartige oberste Aufsatz beseitigt und in ein volles oberes Stockwerk verwandelt werden. Dadurch erhielten die Verhält-

nisse mehr Schlankheit, die Umrisse mehr Ruhe und Harmonie. Uebereinstimmend damit wurden auch die Fenster in schlichterer Weise ausgebildet und der Schmuck überhaupt auf wenige Punkte, auf die originelle Bekrönung der Façade und des mittleren Eingangs beschränkt. Auch der letztere verlor seine Attika und wurde mit einer einzigen aber ziemlich colossalen Säulenstellung als Unterbau der Kuppel bekleidet. Während somit Alles vereinfacht und im Sinn einer grossartigeren Wirkung umgebildet wurde, entfaltete sich an dem neu hinzugefügten Vorbau gegen den Garten eine phantastisch tolle Pracht, die nur am weissen Hause des Schlosses Gaillon ihres Gleichen findet. Das grosse Halbrund und die Eckpavillons sind mit mächtigen korinthischen Säulen decorirt, die auf hohen Sockeln vortreten und üppig ornamentirte Friese tragen. Der Mittelbau schliesst darüber mit einer Balustrade, die Pavillons haben aber ein niedrigeres Obergeschoss, dessen Gliederung durch breite Pilaster über den Säulen bewirkt wird. An diesen Pilastern sind wunderliche hockende Satyrgestalten mit ägyptischem Kopfputz und doppelten Schmetterlingsflügeln, mit gespreizten thierischen Beinen, zwischen denen die Arme auf den Boden herabgreifen, angebracht. Aus ihrem Kopfputz wachsen zum Ueberfluss riesige Blätterkronen bis zum Gesimse empor. Verbindet man damit die überschwängliche Ornamentik aller übrigen Theile, die ruhenden Figuren über den Fenstergiebeln des Erdgeschosses, die in wilde Arabesken auslaufenden Rahmen der oberen Fenster, die mit gebrochenen Volutengiebeln bekrönt sind, die überreiche Verschwendung von Laubwerk an Friesen und sonstigen Flächen, endlich die vier colossalen Atlanten, die vier grossen Monarchieen vorstellend, welche das Portal einfassen, so muss man gestehen, dass hier ein förmlicher Fasching der Decoration entfesselt ist, der bei alledem indess die Hand eines bedeutenden Künstlers verräth.

Wer war dieser Meister, der am Vorderbau so maassvoll streng, an der Gartenfaçade so ausgelassen üppig sich geberdet? Wir glauben Jacques Androuet du Cerceau selbst als den Urheber dieser Theile zu erkennen. Wer die Erfindungen in seinen verschiedenen Werken, namentlich im Livre d'architecture von 1582 vergleicht, wird grosse Verwandtschaft der künstlerischen Richtung entdecken. Der Entwurf XXXVII hat nicht bloss im Grundriss, sondern auch im Aufbau, in den runden Dächern der Eckpavillons, dem Halbkreisgiebel über dem Mittelbau entschiedene Aehnlichkeit mit Verneuil. Die geschweiften Dächer spielen überhaupt in diesen Arbeiten du Cerceau's eine bedeutende Rolle. Der ernste, strenge Styl der Architektur am Aeusseren zu Verneuil findet in der Mehrzahl der Entwürfe seine Parallele. Aber selbst für die phantastisch-barocken Auswüchse des Gartenpavillons lässt sich in der »salomonischen Ordnung« der Triumph-

bögen (vgl. S. 197) ein Analogon finden. Dass er sich nicht als den Urheber des Baues nennt, kann nicht als Gegenbeweis gelten, denn fast niemals spricht er von den Architekten der von ihm aufgenommenen Schlösser, theils weil er diess als allgemein bekannt voraussetzen durfte, theils weil jene Zeit noch vom Mittelalter her die Gewohnheit haben mochte, den Künstler hinter sein Werk zurücktreten zu lassen. Werfen wir dagegen in die Wagschale, dass du Cerceau dem Herzog von Nemours nahe stand, wie aus der Widmung seines letzten Werkes hervorgeht, so wird unsere Vermuthung bis zur Wahrscheinlichkeit erhoben.

§. 72.

Das Schloss Charleval.

Noch grossartiger als das im vorigen §. besprochene Werk war die Anlage des Schlosses Charleval, welches Karl IX sich in der Normandie nahe bei Andelys errichten lassen wollte, das aber noch weniger als das Schloss von Verneuil zur Vollendung kam. Brantôme[1] sagt: »En cette forest il avoit fait jetter les premiers fondemens de la plus superbe maison, qui fut jamais en France, et la nomma Charleval, à cause de la situation qui est une vallée, et de son nom.« Und du Cerceau[2] berichtet: »Le Roi feist composer un plan digne d'un Monarque et feist besongner après et commencer un corps à la basse court; et le fondement faict, eslevèrent le premier estage, y etablissant les offices . . . . . . Si ce lieu eust esté parfaict, ie croy que c'eust esté le premier des bastimens de France, pour la masse dont il eust esté fourny.«

Diess Wort ist nicht zu stark, wenn wir einen Blick auf den Plan bei du Cerceau werfen. Derselbe zeigt eine zu bebauende Fläche, hinter deren Umfang selbst die ursprünglichen Pläne der Tuilerien weit zurückbleiben. Es wäre ein Palast geworden von einer Ausdehnung, wie sie sonst nur bei orientalischen Herrschersitzen gefunden wird, in hohem Grade geeignet, das Königthum glanzvoll zu repräsentiren, und doch seiner gesammten Anordnung und einsamen Lage nach nur als Privatwohnung des Fürsten zu betrachten. Das Ganze sollte ein fast quadratisches Rechteck von 1080 Fuss Breite bei 1060 Fuss Tiefe bilden. Ein Wassergraben, über den an der Vorderseite eine Zugbrücke führte, sollte den Bau umschliessen. An der Rückseite vermittelte eine zweite Brücke die Verbindung mit einem ungeheuren Gartenparterre von beinahe gleichem Umfang, das

[1] Mem. Capit. Franç., Art. Charles IX. — [2] Les plus excellents bastimens, Vol. II.

ebenfalls rings von Kanälen umzogen, in der Mitte der Quere nach durch ein breites Wasserbassin getheilt, am Ende in ein mit luftigen Arkaden umgebenes, etwas elliptisches Rondell auslief. Den Garten liess Karl, wie du Cerceau bezeugt, noch vollenden; vom Schlosse selbst, dessen Bau durch des Königs Tod unterbrochen wurde, kamen nur einzelne Theile zur Ausführung.

Die Grundzüge der Anlage sind folgende. Aus der Portalhalle des vorderen Einganges gelangt man in den ungeheuren äusseren Hof (basse cour), der ein Quadrat von 480 Fuss bildet, von Arkaden und den Dienstwohnungen umschlossen wird. Zu beiden Seiten sind neben diesem Hofe in durchaus symmetrischer Anlage zwei kleinere Höfe angebracht, ebenfalls auf mehreren Seiten mit Arkaden umzogen. Von diesen beiden Höfen bildet der äussere den Vorhof und die Vorbereitung auf den innern, und man gelangt durch eine Doppelcolonnade und einen breiten Thorweg in den kleineren zweiten Hof, dessen Mitte jederseits eine Kapelle einnimmt. Der Hauptbau des Schlosses ist in der Breite des grossen Mittelhofes um einen quadratischen Hof als vierflügliger Bau mit mächtigen Pavillons auf den Ecken angelegt. Neben ihm dehnen sich zu beiden Seiten, von Terrassen mit Arkaden umschlossen, Blumengärten mit Laubengängen aus. Das Schloss zeigt in seiner Anlage dieselbe strenge Symmetrie wie alles Uebrige. Durch einen imposanten Thorweg gelangt man in ein breites Vestibül, von wo in doppeltem geradem Lauf eine stattliche Treppe, wohl das früheste Beispiel dieser Art in Frankreich, aufsteigt. In den Axen der beiden Seitenflügel sind ebenfalls Doppeltreppen, aber mit gewundenen Läufen, ähnlich der Haupttreppe der Tuilerien angebracht. Das Prachtstück des Baues ist der gewaltige Festsaal, der die Mitte des gegen den Garten gelegenen Flügels einnimmt, dreischiffig mit doppelten Säulenstellungen, 180 F. lang bei 72 F. Breite. Neben ihm jederseits ein Treppenhaus in Verbindung mit den übrigen Räumen. Eine doppelte Freitreppe in Hufeisenform führt von dem Saal in den Garten hinab. Die Form des Saales, der die bis dahin üblichen Galerieen durch seine grössere Breite in Schatten stellt, die imposante Entwicklung der Treppen, die streng durchgeführte Symmetrie des Ganzen lassen in diesem Bau den ersten energischen Versuch erkennen, an die Stelle der bisherigen Tradition eine neue Auffassung, die Richtung auf das Gigantische zu setzen. Der Versuch war verfrüht und wurde vereitelt. Erst unter Ludwig XIV sollte diese Tendenz zur Verwirklichung gelangen.

Was du Cerceau uns von der Architektur des riesigen Werkes aufbewahrt hat, entspricht, obwohl es nur die Gebäude des äusseren Hofes sind, diesem Streben in einer Weise, der man die Genialität nicht abstreiten kann, obgleich in den Formen und der Composition genug Willkür mitunterläuft. Der Architekt

hat vor Allem, da er hier mit kleinen Formen nicht ausreichte, sein Streben darauf gerichtet, die grossen Verhältnisse durch entsprechend grosse Formen auszuprägen. Zur Verwirklichung wendet er das Mittel an, welches gleichzeitig in Italien, namentlich durch Palladio, zur Herrschaft gelangte und von dem wir auch in Frankreich schon ein Beispiel gefunden haben: an den jüngeren Theilen des Schlosses von Chantilly (§. 33). Es ist die Anwendung kolossaler Säulen- oder Pilasterordnungen, welche zwei Stockwerke einschliessen. An den Façaden des Hofes[1] ist diess System so gestaltet worden, dass mächtige cannelirte dorische Pilaster bis zum Dachgesims aufsteigen, zwischen welchen im untern Geschoss abwechselnd einmal eine hohe Arkade, darüber das ebenfalls sehr hohe Fenster des oberen Stockwerks, daneben im folgenden System eine niedrige, mit einer Balustrade theilweis verschlossene rechtwinklige Thüröffnung, darüber eine schlanke Nische mit Statue angebracht ist. Diess ganze System beruht auf einer Täuschung, auf der Vorspiegelung, dass man es nur mit einem Stockwerk zu thun habe, wesshalb sogar die Nischen mit feiner Berechnung das Auge über die Linie hinwegführen, wo man den Fussboden des oberen Stockwerks zu suchen hat. Aber das Princip einmal zugegeben, ist die Composition von eminenter Wirkung und verräth die Hand eines Meisters vom ersten Range.[2]

Musste der Architekt indess im Hofe ein geistreiches Verstecken mit den Hauptlinien der innern Construktion spielen, so erhebt er sich bei der Aussenfaçade zu einer Behandlung, gegen welche die architektonische Logik nichts einzuwenden hat[3]. Er gliedert seine Mauerflächen durch ungeheure in derber Rustika aufgeführte, über einem hohen sockelartigen Untergeschoss aufsteigende dorische Pilaster. Zwischen diesen ordnet er jedes Mal zwei Fenstersysteme an und zwar im untern wie im obern Geschoss, doch so dass er die Krönungen der unteren in die Brüstungen der oberen hineingreifen lässt und auch hier die grossen Verticallinien durchführt. Die Fenster sind ebenfalls mit Rustika eingefasst, während die Füllmauern aus Backstein bestehen. Diese Composition ist desshalb so rationell, weil die gewaltigen Pilaster nicht bloss im Eindruck, sondern in der Funktion als Strebepfeiler aufzufassen sind, die demnach mit Recht ohne Rücksicht auf die innere Stockwerktheilung vom Sockel bis zum Dach eine Einheit bilden, innerhalb deren die Fenster die innere Disposition vertreten und deutlich genug

[1] Vgl. die schöne Darstellung bei Viollet-le-Duc, Entretiens I, p. 376, Fig. 7. — [2] Auch in Chantilly hat man (vgl. Fig. 34 auf S. 113) eine ähnliche Anwendung von den Nischen gemacht. — [3] Abb. bei Viollet-le-Duc, a. a. O. p. 376, Fig. 6.

aussprechen. Auch die Formen im Einzelnen sind kraftvoll und noch ziemlich streng behandelt, wenn auch in den gebrochenen Giebeln und verkröpften Gesimsen der Fenster sich die Willkür des Zeitgeschmackes ankündigt. Auch die reicher gehaltene Decoration der Hoffaçaden athmet denselben Geist energischer Klarheit, denselben grossen Sinn für Verhältnisse, rhythmischen Wechsel und harmonische Wirkung. Mit einem Wort, das Ganze ist eine Composition ersten Ranges.

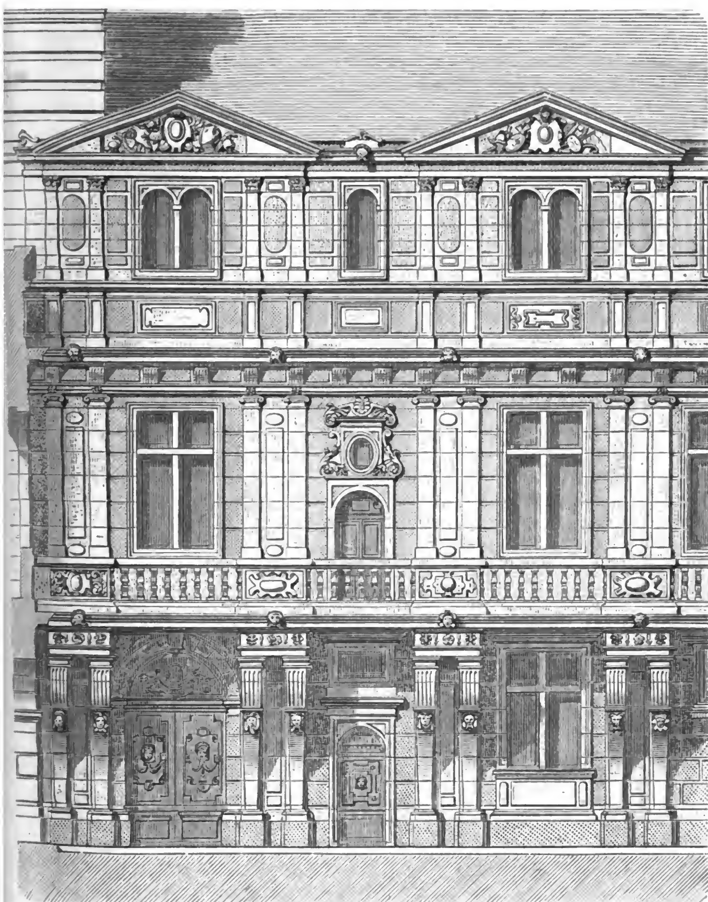
Auch hier wissen wir nichts über die Person des Architekten, wenn wir nicht einige Anzeichen wieder auf du Cerceau deuten dürfen. Den Reichthum der Phantasie, die Grossartigkeit der Composition, den lebendigen Sinn für die Wirkung der Massen, für feines Abwägen der Contraste finden wir in seinen zahlreichen Entwürfen wieder. Die Anwendung kolossaler Pilaster dorischen Styls auf zwei Geschosse treffen wir in seinem Livre d'architecture von 1582 in dem Entwurf XXIII; ähnliche Rustikapilaster wie zu Charleval wendet er in No. XX an. Gewichtiger vielleicht ist der Umstand, dass er bei der Besprechung von Charleval ein grosses Blatt mit lauter Varianten für die Ausbildung der äussern Façaden beifügt, zwischen denen der entwerfende Architekt dem Bauherrn offenbar die Wahl gelassen hatte. Doch geben wir zu, dass wir es in diesem Falle bloss mit Vermuthungen zu thun haben. Nur das möchten wir betonen, dass man ihm nach seinen übrigen Arbeiten einen solchen Entwurf wohl zutrauen darf.

§. 73.

Das Schloss du Pailly.

Wir gehen nunmehr zur Betrachtung von zwei Schlössern über, welche weniger durch ihren Umfang als durch ihre classisch edle Architektur Aufmerksamkeit verdienen. In beiden glaubt man die Hand desselben Architekten zu erkennen, wie denn beide auf das Geheiss desselben Besitzers, des Marschall von Tavannes, aufgeführt worden sind. Gaspard de Saulx, Marquis von Tavannes, spielt in der Geschichte Frankreichs in der zweiten Hälfte des XVI Jahrhunderts eine hervorragende Rolle. Kühn und tapfer, wagte er es am Hofe Heinrichs II als geschworner Feind der Diana von Poitiers aufzutreten und wusste dennoch durch seine kriegerischen Verdienste den Marschallstab zu erlangen. In den Bürgerkriegen sodann ragte er als heftiger Verfolger der Hugenotten hervor, und sein Fanatismus ging so weit, dass er zu dem Mordplan der Bartholomäusnacht seine Zustimmung gab, und nach Brantôme's Zeugniss [1] bei jener grauenhaften Kata-

[1] Brantôme, Memoires, Capit. Franç, Art. Tavannes.



Zu S. 251. Fig. 76. Schloss du Pailly. (Sauvageot.)

strophe die Strassen durcheilte mit dem Ruf: »Saignez, saignez! La saignée est aussi bonne en tout ce mois d'Aout qu'en Mai!« Im Jahre 1563 erlitt er den Verlust seines ältesten Sohnes und »croyant la paix de durée, il se met a bastir le chasteau de Pailly a quoy il emploie son bon menage s'excercit à la chasse.« [1]

Das Schloss [2], in dem kleinen Flecken Du Pailly zwei Stunden von Langres gelegen, zeigt eine unregelmässige Gestalt, die offenbar durch Benützung der Grundmauern eines mittelalterlichen Baues, vielleicht auch durch den Felsgrund, auf dem es errichtet ist, seine Erklärung findet. Drei Seiten, von denen die eine jetzt zerstört ist, sind rechtwinklig angelegt, die vierte bildet einen schiefen Winkel. Wo sie auf die Façade stösst, ist ein grosser viereckiger Pavillon vorgebaut, welcher den Haupteingang enthält. An den übrigen drei Ecken sind runde Thürme angebracht, deren Anlage vielleicht ebenfalls noch vom Mittelalter sich herschreibt. Die Aussenseiten des Schlosses sind völlig einfach, ohne architektonische Bedeutung. Ein Wassergraben, über welchen zwei Zugbrücken und eine breite steinerne Brücke für den Haupteingang führen, umgiebt das Ganze. Im Gegensatz zu der völligen Schmucklosigkeit der übrigen Theile ist der Pavillon des Einganges an der südwestlichen Ecke des Baues mit ausserordentlichem Reichthum durchgeführt. Ueber einem hohen Erdgeschoss, dessen punktirte Rustikaquadern den Uebergang zu den schlichten Massen der anstossenden Theile vermitteln, erheben sich zwei Stockwerke von stattlichen Verhältnissen, mit vortretenden gekuppelten Säulen decorirt. Im ersten Geschoss sind es ionische, im zweiten korinthische, sämmtlich mit sehr schlanken cannelirten Schäften, nur auf einfachen Plinthen ruhend. In der Mitte umschliessen sie ein hohes Fenster mit doppeltem Kreuzstab, während die Mauerflächen zu beiden Seiten durch reich eingerahmte Marmorplatten geschmückt sind. Der Fries im Hauptgeschoss ist mit eleganten Blumen geziert und über den Säulen vorgekröpft, an den Intercolumnien aber unterbrochen. Das zweite Stockwerk dagegen schliesst ein Kranzgesims mit grossen Consolen, das die Stelle des Frieses vertritt. Den obersten Abschluss bildete ehemals eine von Pilastern eingefasste Nische mit der Reiterstatue des Marschalls. Alle Theile dieser prächtigen Composition sind durch elegante Gliederung und feine Ornamentik zu einem harmonischen Ganzen zusammengestimmt. Die eleganten, aus Laubwerk, Voluten und Masken bestehenden Einfassungen der Marmorplatten, diese selbst in ihrer edlen, malerischen Wirkung, die Friese in beiden Stockwerken, endlich die Fensterrahmen mit ihren Ornamentbändern zeugen von einer

[1] Mem. de Tavannes. — [2] Aufn. bei Sauvageot, choix de palais, T. II; vgl. Rouyer et Darcel, art. architect. I, pl. 36. 37.

Nachwirkung jener Decorationsweise, die um die Mitte des XVI Jahrhunderts noch einmal prächtig aufblüht.

Im Innern umschliesst das Gebäude einen regelmässigen quadratischen Hof von 70 Fuss im Geviert. Der östliche Flügel ist verschwunden; der anstossende nördliche besteht grösstentheils aus einem kolossalen Donjon des Mittelalters, der mit seinen schweren Massen die übrigen Theile in ihrer Wirkung erdrückt, und selbst das neben ihm angeordnete Hauptportal bei allem Reichthum kaum zur Geltung kommen lässt. Die gegenüber liegende südliche Seite enthält an der östlichen Ecke ein rundes gegen den Hof mit Arkaden geöffnetes Stiegenhaus mit Wendeltreppe, in der andern Ecke eine ins Innere hineingezogene zweite Treppe, die mit dem Pavillon des Eingangs in Verbindung steht, und zwischen beiden Treppen eine Arkade auf Rundbögen, darüber im oberen Stockwerk eine schmale Galerie. Die Wohnräume sind hauptsächlich im westlichen Flügel und der anstossenden Ecke des nördlichen vertheilt. Im oberen Geschoss ist hier ein auf kolossalen Consolen über drei Fuss vortretender Gang zur Verbindung des nördlichen und südlichen Flügels angeordnet. Die ganze Construktion ist in mächtiger Solidität aus einem granitartig harten Gestein gebildet.

Die Architektur der einzelnen Hoffaçaden zeigt bei einer gewissen Mannigfaltigkeit vollkommene Harmonie in edlen classischen Formen von massvoller Behandlung, und nur vereinzelte Cartouchen sind als mehr willkürliche Elemente eingemischt. Einfachheit und Gediegenheit herrschen vor und haben auch die Anwendung uncannelirter dorischer Pilaster im Erdgeschoss, ionischer im obern Stockwerk bestimmt. Damit verbindet sich in gutem Einklang die Rustika des Mauerwerks, die durch ihre regelmässige Punktirung sich fein und elegant ausnimmt. Bis zum Kämpfergesims der Bögen ist selbst an den Pilastern des Erdgeschosses diese Rustika durchgeführt. Vorzüglich schön ist das Verhältniss der Oeffnungen zur Mauermasse abgewogen. Zwischen den einzelnen Arkaden sind die breiten Wandflächen durch je zwei Pilaster gegliedert, zwischen welchen noch Raum für kleine hübsch eingerahmte Tafeln geblieben ist. Im Uebrigen beruht die Wirkung dieser edlen Façade auf dem Contraste der punktirten Rustika mit den glatten Flächen an Pilastern, Gebälken, Sockeln und Fensterbrüstungen. Den Abschluss macht über einem kräftigen Consolengesims eine Attika, die über den einzelnen Arkadensystemen mit Giebeln bekrönt ist, deren Tympanon eine Füllung von Cartouchen zeigt. Das offene Treppenhaus, das im obersten Stockwerk mit korinthischen Pilastern decorirt ist und mit einer runden Kuppel abschliesst, verleiht dieser Façade noch einen besonderen malerischen Reiz.

Verwandte Behandlung macht sich an der westlichen Façade

geltend (Fig. 76), nur dass hier statt der Arkaden auch das Erdgeschoss grosse Fenster mit Kreuzpfosten zeigt, und dass zwischen denselben paarweise jene mächtigen Consolen vorspringen, auf welchen der Verbindungsgang ruht. Diese Consolen steigen vom Sockel auf, sind in halber Höhe durch energische Masken und von dort aus über einem Gesims durch Canellirungen wirksam decorirt.

Mit gutem Grund hat der ausgezeichnete Meister dieses Baues die höchste Pracht für das schmale Stück der nördlichen Façade aufgespart, welches neben dem alten Donjon den Eingang zur Haupttreppe enthält. Drei Portale, zwei kleinere zu beiden Seiten, von denen das eine auf eine runde Nebentreppe führt, dazwischen der grosse Portalbogen des Haupteinganges, von doppelten dorischen Pilastern umrahmt, durchbrechen das Erdgeschoss. Im oberen Stockwerk sind es vortretende Composita-Säulen, cannelirt und von übermässiger Länge, welche in der Mitte ein Fenster, zu beiden Seiten Nischen für Statuen einschliessen. Darüber folgt die Attika und dann eine grosse Lucarne, deren gekuppeltes Bogenfenster von Compositapilastern und ausserdem von Säulen derselben Ordnung eingefasst wird. Die Giebelbekrönung und die Seitenabschlüsse dieses Aufbaues mit ihren Voluten, Schnörkeln und Vasen, ihren Genien und wappenhaltenden Löwen ist nicht frei von barocken Elementen, gleichwohl aber von geschickter und wirksamer Gruppirung. Diess Prachtstück von Architektur ist in allen Theilen verschwenderisch decorirt; die dorischen Pilaster des Erdgeschosses haben Füllungen von Lorbeerblättern, die Portalbögen und die Fensterrahmen sind aufs Schönste gegliedert, die Friese endlich in beiden Geschossen mit Laubwerk ganz bedeckt. Schade dass die korinthischen Säulen des oberen Stockwerks auf zu niedrigen Sockeln ruhen und dadurch eine übermässige Länge erhalten haben, welche durch die drei gewundenen Bänder an der oberen Hälfte ihres Schaftes noch fühlbarer wird. An der Fensterbrüstung sieht man das Wahrzeichen des Marschalls, einen Pegasus, darunter seine Devise: »quo fata trahunt«.

Von der ehemals reichen Ausstattung des Innern haben die Stürme der Revolution wenig übrig gelassen. Zu den besterhaltenen Theilen gehört die Haupttreppe, die in Anlage und Ausschmückung einen vornehmen Eindruck macht. Sie steigt von dem Vestibül in geradem Lauf, mit einem Tonnengewölbe bedeckt und mit elegant eingerahmten Marmorplatten an den Wänden decorirt, zu dem ersten Podest empor, von wo sie in zwei Armen zum oberen Geschoss weiter führt. Ein stattliches Vestibül mündet hier auf die sogenannte »Salle dorée«, die den ganzen Raum des Donjon einnimmt. Der Saal hatte im Mittelalter ein Tonnengewölbe, welches die Renaissance durch eine hölzerne Balken-

decke verkleidete. Die Balken zeigen noch jetzt Spuren von Malerei, ebenso sind die tiefen Fensternischen mit mythologischen Fresken, freilich von geringem Werth bedeckt. Ein prachtvoller Kamin, auf akanthusgeschmückten Consolen mit dorischem Fries. darüber ein Aufsatz, der von gekuppelten fein cannelirten korinthischen Pilastern eingefasst wird und von üppigem Cartouchenwerk mit Fruchtgehängen bedeckt, zeigt das von zwei geflügelten Greifen gehaltene Wappen des Erbauers. Farben und reiche Vergoldung, zu denen eingelassene Marmorplatten sich gesellen. steigern den Eindruck dieses prächtigen Werkes. Zwei Galerieen führten ehemals von diesem Saale zu der kleinen Kapelle. welche im nordwestlichen Thurme liegt. Sie war mit einer Kuppel bedeckt, die auf noch vorhandenen cannelirten Säulen ruhte, zwischen denen die Reliefgestalten von sechs Tugenden angebracht sind. Gegenwärtig dient die Kapelle bedauerlicherweise als Taubenschlag.

§. 74.

Das Schloss Sully.

Der zweite Bau, welchen der kriegerische Marschall ausführen liess, ist das in Burgund zwei Meilen von Autun gelegene Schloss Sully. Es wurde 1567 begonnen, doch wird in den Jahren 1596, 1609 und selbst 1630 noch von weiteren Arbeiten berichtet. Der Marschall starb hier im Jahre 1573. Mit den beiden glänzenden Bauten, die er hinterlassen hat, steht eine Aeusserung seiner Memoiren in seltsamem Widerspruch. Er sagt: »Les bastiments sont un honorable appauvrissement et une espèce de maladie; a peine ceux qui ont commencé s'en peuvent tirer. Si c'est pour laisser memoire de nous, elle tourne plus à l'architecte; cela est hors de nous, ainsi que si ceux qui ont des chevaux, des pierreries et de l'argent, devaient acquérir reputation pour les posséder. Et le pis est qu'il ne se bâtit rien au gré de la postérité qui fait souvent les portes là où ont été les fenêtres, et peu de gens verront ces bastiments sans y trouver à redire. Que si nous cherchons la beauté, la symmétrie. quelle voûte plus belle que le ciel? Quel jardinage, quelle allée plus belle que la campagne?« Verständlicher freilich werden uns diese Klagen, wenn wir sie nicht als Aeusserungen des Erbauers, sondern seines Sohnes und Erben, der die Memoiren redigirt hat, auffassen.

Das Schloss Sully[1] bildet ein ziemlich regelmässiges Viereck, dessen Flügel sich um einen fast quadratischen Hof von 125 zu 115 Fuss gruppiren. Das Aeussere ist ohne architek-

[1] Aufn. bei Sauvageot, choix de palais, Vol. I.

tonische Bedeutung. Auf den Ecken erheben sich diagonal gestellte Pavillons, vielleicht ein späterer Zusatz; in der Mitte der nördlichen Façade hat man neuerdings eine gothische Kapelle vorgebaut. Der Eingang, zu dem man über einen Graben gelangt, liegt in der Mitte der Ostseite.

Alles architektonische Interesse concentrirt sich auf die vier Façaden des Hofes. Sie gehören neben denen des Schlosses du Pailly zu den reinsten Schöpfungen dieser Epoche. In ähnlich strengem Geist der Classicität entworfen, schliessen sie sich noch enger als jene der italienischen Auffassung an. Daher das starke Betonen der horizontalen Linie, das Zurückdrängen der Dachgeschosse, die zwar noch beibehalten, aber untergeordnet und selbst nicht einmal glücklich behandelt sind. Vor Allem bezeichnend ist die massvoll ernste Gliederung und Decoration in den schlichtesten Formen der Antike. Die einzelnen Façaden sind auch hier, bei durchgehender einheitlicher Grundstimmung, verschieden behandelt; nur die südliche und nördliche entsprechen einander. In der Axe der Westfaçade, dem Eingang gegenüber, tritt ein Pavillon vor, der das Hauptportal und Treppenhaus enthält. Während aber im Schloss du Pailly dieser Theil der Anlage sich um ein Stockwerk über die anderen Gebäudemassen erhebt, herrscht hier auch für den Pavillon die streng durchgeführte Horizontale des gemeinsamen Hauptgesimses.

Die Anordnung dieser Façade beruht auf einem System doppelter Pilaster, die aber näher zusammentreten, als im Schloss du Pailly. Wie dort ist auch hier im Erdgeschoss die dorische, im oberen die ionische Ordnung angewendet, erstere gleich dem Stockwerk, zu welchem sie gehört, in ungeschmückter Rustika behandelt. Tiefe Bogennischen, innerhalb deren die grossen Fenster liegen, öffnen sich zwischen den Pilastern. Im oberen Geschoss sind mächtige Rundbogenfenster mit doppelten Kreuzstäben angebracht. An ihren Brüstungen sieht man im Relief eine Balustrade nachgebildet. Ein Kranzgesims mit paarweise verbundenen Akanthusconsolen macht einen ebenso kräftigen wie eleganten Abschluss. Der Mittelbau hat zu beiden Seiten des Bogenportals kleinere viereckige Fenster, über welchen Medaillonköpfe in reichen Barockrahmen angebracht sind. Aehnlich ist hier auch das obere Geschoss behandelt.

Zeichnet sich diese Façade durch schöne Verhältnisse, glücklichen Gegensatz der Oeffnungen zu den Mauerflächen und lebendigen Rhythmus aus, so gilt diess in noch höherem Maasse von der südlichen und nördlichen Façade. Auch hier sind im Erdgeschoss Arkaden, im oberen Stockwerk Rundbögen zur Einfassung der Fenster angeordnet; allein die Oeffnungen sind paarweise durch einen Pilaster verbunden, von der folgenden Gruppe aber durch zwei Pilaster und eine breite Mauermasse getrennt,

so dass ein ungemein lebensvoller Rhythmus, noch glücklichere Contraste, noch edlere Verhältnisse entstehen. Unbedenklich ist diese Façade wohl eine der edelsten, welche die französische Renaissance jener Epoche hervorgebracht hat. Die breiten Mauerflächen sind im Erdgeschoss mit Büsten in Medaillons, im oberen Stockwerk mit viereckigen Flachnischen geschmückt, über welchen Reliefköpfe in ovalen Medaillons mit eleganten Cartoucherahmen angebracht sind. In der Axe der südlichen Façade führen die beiden mittleren Arkaden zur Haupttreppe.

Das Innere des Schlosses hat zahlreiche Umgestaltungen erfahren. Nur ein Zimmer zeigt noch unversehrt seine alte Ausstattung, die gemalten Balken der Decke, den stattlichen Kamin und sogar die prächtigen Teppiche jener Zeit. Ausserdem ist in einem Saal ein grosser Kamin mit luxuriöser plastischer Decoration erhalten. Sein stark vorspringender Mantel ruht auf Säulen von höchst phantastischer Form und Decoration. Endlich sieht man in der Apsis der Kapelle eine köstliche Decke, die in bemaltem Schnitzwerk Arabesken, Masken und Figuren, untermischt mit Cartouchen von eleganter Zeichnung enthält.

§. 75.

Das Schloss Angerville-Bailleul.

Wie allgemein das einmal für die Schlossanlagen gewonnene Grundmotiv aufgenommen und in verschiedenen Umgestaltungen durchgeführt wurde, beweist eine Anzahl von Gebäuden der Epoche. Als eines der interessanteren gedenken wir hier des kleinen durch Sauvageot[1] bekannt gemachten Schlosses Angerville. In der Normandie, nahe bei Fecamp belegen, gehört es zu den kleineren, aber auch zu den eleganteren Schöpfungen dieser Epoche. Ueber seine Entstehung ist nichts ermittelt worden, aber der Charakter seiner Formen zeugt für die letzten Decennien des XVI Jahrhunderts. Denn die antiken Ordnungen sind zwar mit gutem Verständniss und in aller Reinheit behandelt, aber in der häufigen Anwendung eines theils trockenen, theils bizarren Cartouchenwerks und in manchen andern schon barocken Elementen spricht sich der Uebergang zur Kunstweise des XVII Jahrhunderts unverkennbar aus.

Der Grundriss des kleinen Gebäudes (Fig. 77) zeigt ein Rechteck ohne Hof, flankirt von vier Pavillons. Es ist die schon früher für solche Anlagen festgestellte Form, wie wir sie z. B. in Martainville fanden, nur dass aus den früheren runden Eckthürmen jetzt Pavillons geworden sind und dass möglichste

[1] Choix de palais etc. Vol. III.

Regelmässigkeit der Anlage erstrebt ist. Der Eingang, von Säulen flankirt, liegt in der Mitte der Façade und führt in ein Vestibül, das mit Kreuzgewölben bedeckt und an den Wänden mit Nischen geschmückt ist. In der Verlängerung desselben gelangt man zu der bequem angelegten Treppe, die in geradem Lauf zu einem mit Nischen ausgestatteten und mit Kreuzgewölben bedeckten Podest und von da in rückwärtiger Wendung zum oberen Geschoss führt. Die Eintheilung der Räume ist im unteren wie im oberen Stockwerk dieselbe, nur dass im Erdgeschoss der aus-

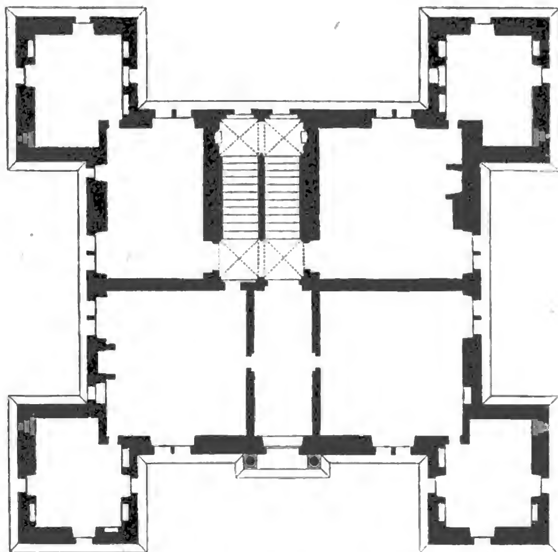


Fig. 77. Schloss Angerville-Bailleuil. (Sauvageot.)

springende Theil der Pavillons als kleines Cabinet abgetrennt ist. Vier Zimmer im Hauptbau, sämmtlich von gleicher Grösse bis auf das eine, welches durch die Treppenanlage beschränkt wird, und vier damit verbundene Nebenzimmer in den Pavillons, bilden das Ganze. Die Zimmer im Hauptbau erhalten durch breite gekuppelte Fenster, die Räume in den Pavillons durch schmale einfache Fenster ihr Licht.

Besondere Sorgfalt ist auf die künstlerische Durchführung der Façade verwendet. Und zwar concentrirt sich der reichere

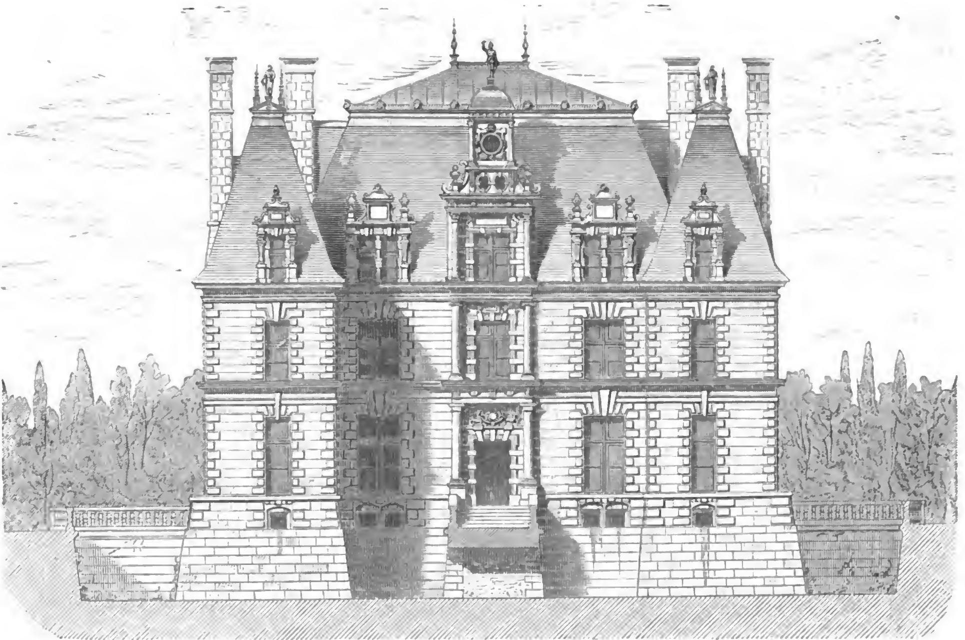
Schmuck derselben auf den mittleren Theil, der das Portal enthält. Im Erdgeschoss sind es elegant cannelirte dorische Säulen, die frei vortretend mit kräftigem Gebälk das Portal einrahmen. Ueber dem letzteren sieht man ein von Greifen gehaltenes Wappen in mehr reicher als geschmackvoller Composition von einem abenteuerlichen Gemisch widersprechender Formen in willkürlicher Zusammenstellung. Hässliche sirenenartige Fabelwesen, Genien mit Fruchtschnüren, Trophäen und Schilde in wunderlicher Art zusammengestellt, erhalten durch die Schnörkel der Cartouchen vollends das Gepräge der Barockzeit. Dazu kommen die einzelnen Quader, die ebenso roh als unmotivirt das Rahmenprofil des Portals und der Fenster durchschneiden. Im ersten Stockwerk folgen ionische und im zweiten korinthische Säulen, sämmtlich cannelirt und zierlich gearbeitet. Darüber steigt ein eleganter schlanker Glockenthurm mit einer Laterne bekrönt empor, eingefasst von korinthischen Säulen, die auf lang gezogenen Consolen ruhen. Das Einzelne ist auch hier schon sehr barock, doch lässt sich nicht läugnen, dass die Composition dieser Mittelpartie im Ganzen einen originellen und lebensvollen Eindruck macht. Verstärkt wurde derselbe durch die ursprüngliche Anordnung der Dächer. Nicht bloss die Eckpavillons haben steile Pyramidendächer, sondern auch das Dach des Hauptbaues war in zwei selbständige hohe Dächer zerlegt, so dass der Glockenthurm mit seiner zierlichen Laterne sich um so wirksamer gegen den Himmel absetzte. Dazu kommt endlich der ungemein reiche figürliche und ornamentale Schmuck in getriebenen Bleiverzierungen, welche die Dächer krönen und die zwar ebenfalls schon willkürlichen aber originellen und keck componirten Dachfenster.

Von der inneren Ausstattung sind nur Bruchstücke der elegant gearbeiteten, aber in der Composition barocken und in der Zeichnung mageren Holzvertäfelung der Wände erhalten.

§. 76.

Das Schloss Maune.

Die lebhafte Beschäftigung mit geometrischen Formen und Constructionen, der sich die Architekten der Renaissance mit Vorliebe hingaben, führte sie gelegentlich dazu, statt der naturgemässen rechtwinkligen Anlage einzelne Versuche mit complicirteren Grundrissen zu machen. Der Kreis und die verschiedenen Arten von Polygonen in mannigfacher Anwendung und Verbindung spielen dabei eine Hauptrolle, und es ist, als ob in solchen Compositionen ein Stück Phantastik aus früheren Epochen nachspuke, um sich auf Kosten des sonst so rationellen Baugeistes dieser Zeit geltend zu machen. In Italien ist das



Zu S. 256. Fig. 77 b. Schloss Angerville. (Sauvageot.)

Schloss Caprarola ein merkwürdiges Beispiel dieser Richtung. Für Frankreich liefert du Cerceau wenigstens auf dem Papier in einer Anzahl von Entwürfen seines Livre d'architecture Vorbilder zur Genüge. Freilich bemerkt er dabei gelegentlich, wenn er gar zu seltsame Erfindungen darbietet, er theile sie mit »plus pour plaisir et diversité que pour autre chôse.«[1] In Wirklichkeit hat sich ein Bauwerk dieser Gattung bis auf unsere Tage erhalten zum Beweise, dass bisweilen auch hier aus solchen Spielen der Einbildungskraft monumentaler Ernst wurde.

Es ist das kleine Schloss Maune (Mosne), bei der Eisenbahnstation Tanlay, an der Linie von Paris nach Lyon, im alten

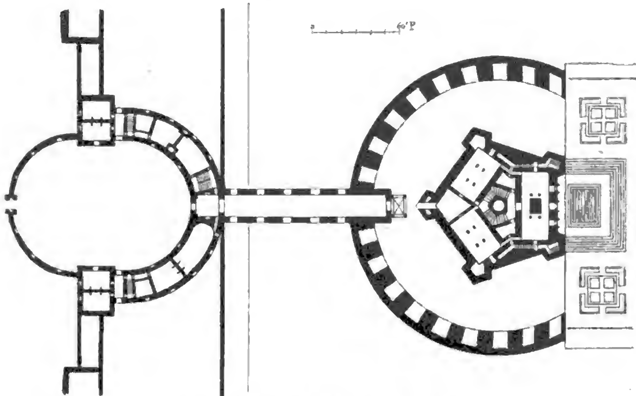


Fig. 78. Das Schloss Maune. (Du Cerceau.)

Burgund, Departement der Yonne gelegen.[2] Der Herzog von Uzés liess es in Form eines regelmässigen Fünfecks erbauen, auf dessen Ecken nach aussen thurmartige Vorsprünge, theils als Erker, theils als Treppen dienend, sich erheben (Fig. 78). In der Mitte des Gebäudes, sagt du Cerceau, ist unten ein Springbrunnen angebracht, um den sich in einem Fünfeck eine doppelte Wendeltreppe hinaufzieht, zur Verbindung der wenigen grossen Gemächer, in welche die einzelnen Stockwerke getheilt sind. Die Treppe ist ganz durchbrochen, so dass man beim Auf- und Absteigen immer den Brunnen sieht. Derselbe Gewährsmann rühmt

[1] Livre d'architecture von 1582 Nr. XXXVIII. — [2] Aufn. bei du Cerceau Vol. I, wo im Text durch einen leicht erklärlichen Druckfehler Manne zu lesen ist, während die Tafeln nach damaliger Schreibweise richtig Maune geben.

die Zweckmässigkeit der Anlage: »En ce bastiment y a poëlle, estuves, baignoires, fort bien pratiquéz, à cause de la fontaine: ensemble salles, chambres, garderobbes et toutes commoditez necessaires à un logis, chasqu' un estage accommodé de ce qui y est besoin.« Das Dach des Fünfecks bildet eine Pyramide, aus deren Mitte sich eine kleine Laterne erhebt. Eine ausführliche Beschreibung widmet du Cerceau der Construktion der Balkendecken mit ihrem reichen Schmuck.

Eine Umfassungsmauer mit Arkaden umgiebt in Hufeisenform den Bau und öffnet sich gegen ein Gartenparterre mit Weiher und Springbrunnen, das an der entgegengesetzten Seite wieder mit einem Halbkreis abschliesst. Auf der andern Seite führt vom Schloss ein Verbindungsgang, der aus offenen Arkaden und einem Dachgeschoss besteht, nach dem äusseren Wirthschaftshofe, der eine ovale Form zeigt, eigentlich zwei Halbkreise, welche durch vorspringende rechtwinklige Bauten verbunden werden. Der dem Schloss zugewendete Halbkreis enthält im Erdgeschoss offene Arkaden, im Dachgeschoss Dienstwohnungen. Der andere Halbkreis besteht nur aus einer Umfassungsmauer, die in der Mitte durch das Eingangsthor unterbrochen ist. Festungsartige Mauern, im Rechteck angelegt und von breiten Gräben umschlossen, ziehen sich um die ganze Schlossgruppe sammt dem Garten herum. Die Architektur des Aeussern ist von absoluter Nüchternheit, ohne eine Spur von künstlerischer Form. Wir erwähnen das wunderliche Gebäude nur, weil es für eine Richtung des Baugeistes jener Zeit bezeichnend ist, im Uebrigen, um mit du Cerceau zu reden, »plus pour plaisir et diversité que pour autre chose.«

§. 77.

Die Gärten der Renaissance.

Wir würden nur ein unvollständiges Bild der französischen Renaissanceschlösser besitzen, wenn wir nicht einen Blick auf die Gartenanlagen werfen wollten. Schon die mittelalterliche Burg besass, wo irgend der Platz es gestattete, einen Garten, in welchem man ausser den Küchenkräutern und den Fruchtbäumen ein Blumenparterre, namentlich von Rosen und Lilien, Rebengänge, Rasenplätze mit schattenden Bäumen, bisweilen auch Weiher und, wo der Ort es gab, Springbrunnen hatte. In den Gärten stolzirten Pfauen und in den Weihern spiegelten sich Schwäne. Unter Karl V erwähnen die Rechnungen des Louvre einen »Iehan Baril, faiseur de treilles, pour avoir faict un grand préau èsdicts iardins et faict de merrien (de bois) un lozengié tout autour, à fleur de liz et à créneaux.«[1] Doch war immer-

[1] Comptes du Louvre, citirt von A. Berty, la renaiss. monum. Vol. I.

hin der Raum für solche Anlagen beschränkt, das Leben selbst zu unruhig und kriegerisch bewegt, die Rücksicht auf Befestigung und Vertheidigung zu ausschliesslich, um jenen Gärten eine grössere Bedeutung zu geben. Als aber im XV Jahrhundert das Naturgefühl immer mächtiger erwachte und in der Kunst einen lebhaften Wiederhall fand, als die flandrischen Meister zuerst ihre heiligen Gestalten vom Goldgrund erlösten und mitten in das blühende Leben des Lenzes hineinstellten, wurde alsbald auch die Gartenanlage ein Gegenstand künstlerischen Studiums, ästhetischer Ausbildung. Es ist bezeichnend für das gesteigerte Naturgefühl der Zeit, dass wir so oft in den anziehendsten Bildern der Meister des XV Jahrhunderts die Madonna im Rosenhag dargestellt sehen, und dass auf allen Bildern ein Teppich von natürlichem Rasen, mit Blumen durchwirkt, sich den Gestalten unterbreitet.

Den entscheidenden Anstoss gab aber auch hier Italien. Schon bei dem Kriegszuge Karls VIII nach Neapel sind die Berichterstatter von nichts so entzückt, wie von den bezaubernden Gärten der italienischen Villen. Die Herrlichkeit des Gartens von Poggio reale fesselt den König und seine Cavaliere mehr als alle andern Schöpfungen der Kunst, und eben so entzückt spricht sich Jean d'Auton über die Schönheit des Parks von Pavia aus. (vgl. §. 1). Kein Wunder, dass fortan bei allen Schlossbauten die Anlage der Gärten mit besonderem Nachdruck gepflegt wurde. Uebereinstimmend kann man bei aller Abwechslung folgende Grundzüge beobachten.[1] Die unmittelbare Nähe des Schlosses, d. h. der herrschaftlichen Wohnräume, wird für die Anlage eines Parterre von Blumen vorbehalten, so dass man nicht blos aus den Zimmern den Blick über dasselbe genoss, sondern auch durch Treppen schnell dahin gelangen konnte. Die Anordnung solcher Treppen zur Verbindung mit dem Garten wird z. B. in den Urkunden von Fontainebleau ausdrücklich vorgeschrieben. Bezeichnend für die künstlerische Gesinnung der Zeit ist die streng symmetrisch-regelmässige Behandlung dieser Blumenparterre's, die selbst da festgehalten wird, wo man im Schlossbau, durch ältere Theile gehemmt, sich die Regelmässigkeit und Symmetrie versagen musste. Gaillon bietet ein merkwürdiges Beispiel. Die einzelnen Blumenbeete erhalten mannigfaltige Zeichnungen, nicht bloss in rhythmisch bewegten Ornamenten, sondern auch in allerlei Spielereien mit Namenszügen, Emblemen und Devisen. In dem bunten Schmuck dieser unendlich abwechselnden Formenwelt, die einerseits an die Muster der emaillirten Fussböden, andrerseits an die Ornamentik der Decken erinnert, hat die

[1] Rabelais in seiner Schilderung der Thelemitenabtei (vgl. §. 7) giebt auch von den Gartenanlagen das jener Zeit vorschwebende Idealbild.

decorative Lust der Renaissance wieder ihre Unerschöpflichkeit bewährt. Häufig findet man eins oder auch zwei dieser Blumenfelder als Labyrinthe oder wie es damals hiess als Dädalus ausgebildet, eine Form welche auf die Irrgänge in den Fussböden der mittelalterlichen Kirchen zurückführt. Was dort dem ablassbedürftigen Beter als Pensum für seine fromme Kasteiung vorgezeichnet wurde, gewann hier den Charakter eines neckischen Spiels. Solche Labyrinthe zeigt bei du Cerceau der Garten der Tuilerien, und in doppelter Anlage kommen sie in Gaillon und Montargis vor.

Zur besseren Uebersicht des heiteren Ganzen liess man rings um das Blumenparterre, mit diesem durch Treppen verbunden, erhöhte Terrassen sich hinziehen, breit genug, um einer festlichen Gesellschaft zum Lustwandeln zu dienen. Von der Sorgfalt, mit welcher man auch diese Theile ausstattete, geben die Baurechnungen von Gaillon zahlreiche Beweise. Namentlich erhalten die Fussböden reiche Muster durch verschiedenfarbige glasirte Steine. Ein Bruchstück solcher Fussböden hat man in neuerer Zeit zu Anet gefunden. In der Regel werden die Terrassen nach aussen durch Mauern abgeschlossen, aber früh schon umgiebt man sie auf einer oder mehreren Seiten mit bedeckten Arkaden, um je nach Belieben schattige oder geschützte sonnige Wandelbahnen zu erhalten. Schon in Gaillon sind zwei Seiten des Gartens mit bedeckten Galerieen umzogen, die an den Enden auf Pavillons münden. So gewann man mitten im Garten in der schönsten Umgebung Räume für stille Zurückgezogenheit und ruhige Meditation. Aehnlich sieht man es an einer Seite der Gärten zu Vallery und zu Chantilly, in noch vollständigerer Weise zu Dampierre. Das schönste Beispiel bot aber Anet, wo auf drei Seiten das grosse Gartenparterre von Galerieen mit Arkaden in Rustika umzogen wurde, was, wie du Cerceau sagt, »donne au iardin vn merueilleux eclat à la vuë«. Bisweilen verbindet man damit kleine Bethäuser, wie die noch gothischen Kapellen im Garten zu Bury und zu Gaillon. Aehnlich zu Blois, wo ein langer gedeckter Laubengang vom Schloss um drei Seiten des Gartens sich hinzieht und schliesslich auf die Kapelle mündet. Dagegen sehen wir später de l'Orme im Park von Villers-Coterets eine Kapelle in streng antiken Formen aufführen. Ein Hauch von stiller Naturandacht mochte in solcher Umgebung diese kleinen Oratorien umspielen und den Einsamen zur Sammlung des Gemüths stimmen.

Aber auch sonst wird für schattige Gänge gesorgt. Leichte Holzgalerieen mit Epheu oder Reben umrankt, sind in wohlabgemessener Anordnung zwischen die Blumenbeete vertheilt, sei es, dass sie in der Mitte das Parterre durchschneiden oder an den Seiten sich hinziehen. Und zwar sind es nicht bloss die

anspruchslosen Construktionen leichter Laubengänge mit gebogenen Lattendecken, nach Art von Tonnengewölben, sondern die Kunst des Zimmermanns erhebt diese Construktionen bald zu höherer Bedeutung, bildet an ihnen die Formen des Steinbaues mit angemessener Umgestaltung nach, giebt der Composition höheren architektonischen Werth dadurch, dass die langen Galerieen an den Endpunkten und etwa noch in der Mitte durch erhöhte Pavillons unterbrochen werden. Das schönste Beispiel dieser Art war zu Montargis (Fig. 79); andere sah man zu Verneuil, zu Charleval, Beauregard, hier in streng antiker Behandlung mit durchweg geradem Gebälk und Giebeln an den Pavillons,

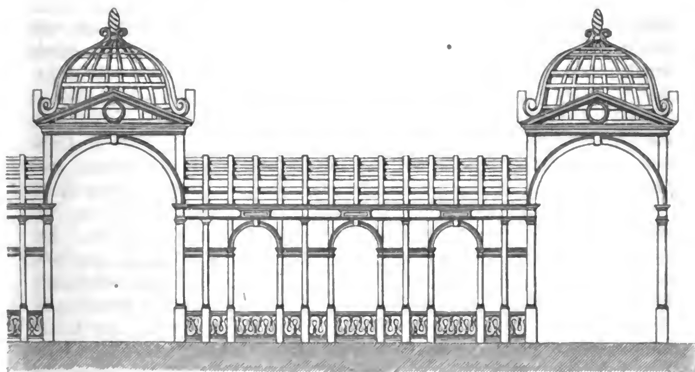


Fig. 79. Gartenlaube zu Montargis. (Du Cerceau und Berty.)

freier dagegen in charakteristisch ausgeprägter Holzconstruktion zu Bury.

Herrschte in diesem Kernpunkt der Gartenanlagen das streng-architektonische Gesetz, so trat in wirksamen Contrast dazu der weite Ring ausgedehnter Parkanlagen, in welchen man dem Walten der Natur und der Vegetation grössere Freiheit liess. Zwar die Obstgärten mit ihren Rasenflächen und regelmässig ausgetheilten Fruchtbäumen halten das Gesetz der Symmetrie fest, bilden aber doch einen Uebergang zu der freieren Bewegung der grossen Laubmassen des anstossenden Parks. Dieser selbst, von breiten Baumalleen in allen Richtungen durchzogen, mit seinen Rasenflächen und Laubmassen, vermittelt endlich den Uebergang in die freie Natur, mit der er die Schöpfung des menschlichen Geistes verknüpft.

Zu diesen beiden Elementen, der Vegetation und der Archi-

tektur, gesellt sich als dritter nicht minder wichtiger Faktor das Wasser. Im Mittelalter hatte man sich bei den Gärten in diesem Punkte mit dem behelfen müssen, was die Natur freiwillig und zufällig bot. Die Architekten der Renaissance in ihrer wissenschaftlichen Durchbildung waren aber zugleich tüchtige Hydrauliker und wussten den Gärten den belebenden Schmuck springender Wasser zu geben. In Gaillon finden wir Pierre Valence von Tours mit der Leitung und Anlage des Springbrunnens für den Garten und Schlosshof beschäftigt. In den Baurechnungen Franz I wird ausdrücklich der Fontainen gedacht, welche in St. Germain und Villers-Coterets angelegt werden sollen. Das Wenigste, was gefordert wird, ist ein Springbrunnen inmitten des Gartenparterres, der dann manchmal wie in Gaillon und Blois durch einen leichten in Holz construirten Pavillon, der ihn umschliesst, zu einem behaglich kühlen, halb geschlossenen Platze umgewandelt wird. Wo die ungewöhnliche Breite des Gartens es erheischt, wie in Anet und Charleval, bringt man zwei Fontainen in gleichmässigem Abstand an. Reichere Wasserkünste mit Grotten und Cascaden kommen in dieser Zeit kaum schon vor. Nur zu Chenonceau und zu Gaillon finden sich Beispiele, beide jedoch erst aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts als Zusätze späterer Zeit.

Eine viel eingreifendere Rolle kam diesem Elemente zu, wo die Nähe eines Flusses Wasser in reicherer Fülle gewährte. Da wird nicht bloss rings um den Garten ein Kanal gezogen, sondern bisweilen in öfterer Wiederholung durchschneidet das belebende Element mit parallelen Armen den Garten, wie in der prächtigen Anlage von Verneuil, oder es wird in ganzer Breite als schön eingefasstes Bassin in die Gartenanlage eingeführt, wie in Charleval, Vallery und beim weissen Hause zu Gaillon. Wo in dieser Weise das Wasser von allen Seiten die Gärten umzieht, da sucht man dasselbe auch dem Auge des Beschauers unmittelbar nahe zu rücken. Daher fallen hier die umgebenden abschliessenden Mauern fort und statt geschlossener Galerieen werden leichte Laubengänge angeordnet, durch deren zahlreiche Oeffnungen der Wasserspiegel sichtbar wird und frischen Luftzug, angenehme Kühlung in diese sonst leicht dumpfigen Galerieen bringt. So sieht man es zu Dampierre und zu Chantilly, namentlich aber zu Verneuil, wo überall das Wasser in vielverzweigten Kanälen, Bassins und grossen Weihern eine Hauptrolle spielt. Seltener dagegen wird die Plastik zu Hülfe genommen, die in Italien bei den Gärten so hervorragende Bedeutung gewinnt. Nur in der Klausnerei zu Gaillon wird eine Ausnahme gemacht, und in Fontainebleau nimmt bei du Cerceau die Diana von Versailles die Mitte des kleineren an der Südseite des Schlosses gelegenen Gartens ein.

Wohl das Vollendetste, was die Gartenkunst dieser Epoche

in Frankreich hervorgebracht, ist der Garten von Verneuil, den wir in §. 71 bei Beschreibung des Schlosses geschildert haben. Die Figur 80 überhebt uns einer ausführlicheren Erklärung. Hier ist ausserdem die Benützung des ansteigenden Terrains zu bedeutenden Wirkungen gelangt.

Merkwürdig dadurch, dass er sich ausnahmsweise nach den unregelmässigen Formen des (im Wesentlichen aus dem Mittelalter stammenden) Schlosses richtet, ist der Garten von Montargis.

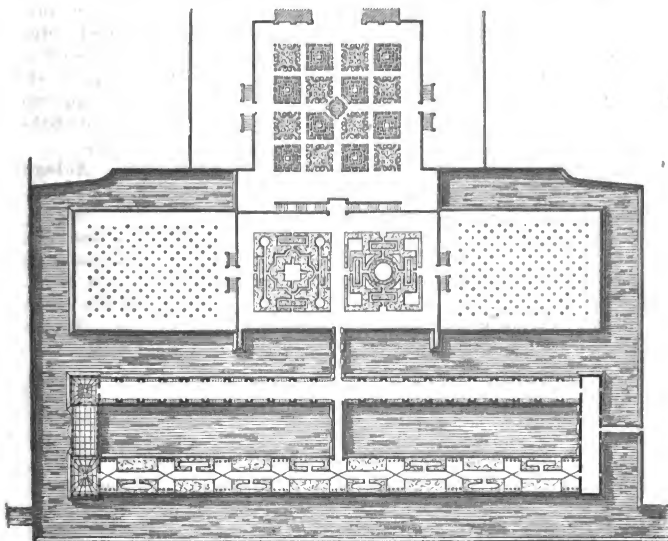


Fig. 80. Gartenanlage zu Verneuil. (Du Cerceau und Berty.)

Im weiten Halbrund, zwei concentrische Ringe bildend, der innere mit Mauern umzogen und mit dem äusseren durch stattliche Portale verbunden, umschliesst er in grossem Bogen den Bau. Von den beiden Labyrinthen des inneren Parterres war schon oben die Rede und die prächtige Doppelgalerie, deren Holzwerk eine Bekleidung von Epheu hatte, ist in Figur 79 theilweise dargestellt. Mit den reichen Blumenbeeten wechseln Rebengänge, Rasenflächen mit Obstbäumen aller Art und Wiesen, die weithin von Alleen durchschnitten werden. René de France, Tochter Ludwigs XII und Gemahlin des Herzogs Hercules von

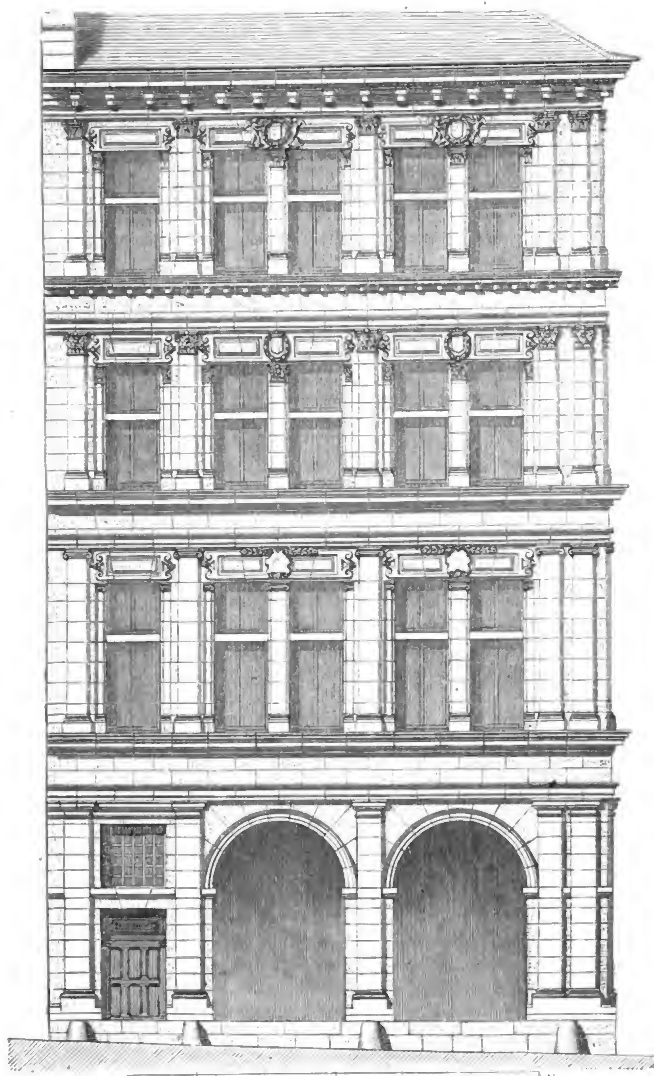
Ferrara, liess diesen Garten anlegen, als ihr 1560 Montargis zum Wittwensitz überwiesen wurde.

Von ausserordentlichem Umfang waren die Gärten zu Blois, zu denen man vom Schloss aus durch einen verdeckten Gang über die Strasse hin gelangte. Der Haupttheil bestand aus einem Parterre von 600 Fuss Länge bei 250 Fuss Breite, rings auf drei Seiten mit einer hölzernen Galerie umzogen, die auf einen Pavillon und eine kleine Kapelle mündete. In der Mitte des Gartens erhob sich über einem Springbrunnen ein Kuppelbau. Daneben auf beiden Seiten zwei andere Gärten, der eine mit zierlichen Blumenbeeten, die einen Springbrunnen umgaben, der andere mit Baumalleen und von zwei in der Mitte sich kreuzenden schattigen Galerieen durchschnitten. Du Cerceau sagt: »Il y a de beaux et grands iardins, differans les vns des autres, aucuns ayans larges allées à lentour, avcunes couvertes de charpenterie, les autres de coudres, autres appliquez à vignes.«

Durch grossen Wasserreichthum zeichnet sich die Anlage des Schlosses Dampierre aus, wo drei Gärten, sämmtlich von Kanälen und breiten Bassins umzogen, durch Brücken miteinander in Verbindung stehen. Das mittlere Parterre in der Axe des Schlosses und mit diesem auf einer Insel errichtet, läuft in eine dreieckige Spitze aus, die durch drei Pavillons bezeichnet wird. Bedeckte Galerieen mit offenen Arkaden verbinden die Pavillons und umziehen den ganzen Garten. An den Canälen sind breite schattige Gänge mit doppelten Baumreihen nach allen Seiten hingeführt.

Auch der Garten von Anet, gross und regelmässig mit zwei Springbrunnen und, wie wir gesehen, auf drei Seiten von Galerieen mit Arkaden umzogen, war rings von Wasser eingeschlossen, das am äussersten Ende einen grossen halbrunden Weiher bildete. Hier war ein Badhaus angelegt, von dessen Gemächern Stufen zum Bassin hinabführten. Im Uebrigen sah man Rasenplätze mit Fruchtbäumen, Blumenparterres, Fischteiche und Kaninchengehäge, sämmtlich durch Canäle, die mit Alleen eingefasst waren, getrennt. Auch an Volièren und Orangerieen fehlte es nicht.

Auch Chenonceaux zeichnete sich durch reiche Gartenanlage aus, bei welcher ein ausgebildetes System von Wasserkünsten zur Anwendung gekommen war. Rechts vom Eingang sah man im Park eine Felsgrotte mit Caskaden, umgeben von einem Wasserbassin. Eine Terrasse mit Blumen umgab dasselbe und weiter oberhalb war eine andre Terrasse angebracht, die mit Laubgängen bedeckt war, und deren Umfassungsmauer mit Nischen, Säulen und Statuen, sowie mit Sitzbänken geschmückt war. Auch zum Vexirspiel war das Wasser hier schon verwendet, denn in der Mitte des kleineren Gartens war eine Oeffnung angebracht, die ein hölzerner Zapfen schloss. Wenn man



Zu S. 268. Fig. 82. Haus du Cerceau's zu Orleans. (Sauvageot.)

diesen unversehens herauszog, stieg ein Strahl achtzehn Fuss hoch empor, »qui est une belle et plaisante invention« sagt du Cerceau.

Die grösste Mannigfaltigkeit zeigten aber die Gärten zu Gaillon nach den Verschönerungen, welche der Kardinal von Bourbon der ursprünglich schon reichen Anlage hinzugefügt hatte. Hier war in der Verbindung der verschiedenen Gärten das hügelige Terrain zur Geltung gebracht und dafür gesorgt, dass der Blick immer das liebliche Thal und den Fluss mit umfasste. In ziemlicher Entfernung vom Schloss und dessen Gärten hatte der Kardinal eine Karthause errichten lassen, wohin man durch den Park auf Terrassen und durch ansteigende bedeckte Baumgänge gelangte. Man kam zuerst zu einer Kapelle, die mit einem kleinen Wohngebäude und einer auf einem Felsen angelegten Einsiedelei in Verbindung stand, rings von einem viereckigen Wasserbassin eingefasst. Daneben lag auf der einen Seite ein kleiner geschlossener Blumengarten, mit Lauben und gedeckten Gängen. Um das Parterre erhoben sich auf einer Anzahl von Postamenten Statuen von drei bis vier Fuss Höhe. Auf der andern Seite der Einsiedlergrotte gelangte man an einem ausgedehnten Bassin, das von breiten Terrassen umschlossen war, zu dem sogenannten weissen Hause, einem rings von Wasser umgebenen Lustgebäude der üppigsten Anlage. Es enthielt im Erdgeschoss einen grossen mit Arkaden geöffneten Saal, an den geschlossenen Wänden mit Nischen und Karyatiden sowie mit Statuen geschmückt, ausserdem durch drei Bassins mit Fontainen belebt. Eine Treppe an der Rückseite führte zum oberen Geschoss, welches in mehrere Gemächer eingetheilt war. Eine Platform mit durchbrochenem Geländer gewährte den freien Ueberblick über das Ganze.

Nirgends wird uns das heitere Leben der Renaissancezeit so gegenwärtig, als wenn wir uns diese prächtigen Gartenanlagen aus den Zeichnungen und Beschreibungen du Cerceau's wieder herzustellen versuchen und ihr die glänzende, geistreiche und übermüthige Gesellschaft jener Tage zur Staffage geben.

§. 78.

Städtische Wohngebäude in Orleans.

Der Bau der bürgerlichen Wohnhäuser in den Städten beharrt in dieser Epoche auf der in der vorigen eingeschlagenen Bahn, und nicht bloss für die Grundrissbildung, sondern auch für die Behandlung der Façaden bleiben die früher entwickelten Grundzüge geltend, nur dass der Charakter der Formen im Einzelnen dem in dieser Zeit gültigen Gepräge folgt. Aus dem Anfang der Epoche begegnen wir einer Anzahl städtischer Wohn-

häuser, deren Architektur den Stempel einer edlen Ruhe und classischen Reinheit der Formen trägt. Allmählich führt dann auch hier das Streben nach Einfachheit und Grösse zur Strenge und selbst zur Trockenheit, in welche sich gleichwohl bald gewisse Elemente einer willkürlichen, barocken Detailbildung mischen.

Orleans ist auch jetzt reich an interessanten Privatgebäuden. Wir beginnen mit dem sogenannten Hause der Diana von Poitiers,[1] welches diesen Namen mit ebensowenig Recht trägt, wie die früher erwähnten Häuser der Agnes Sorel und Franz I oder vielmehr der Herzogin von Etampes. Es zeigt jene vornehmere Anlage, die im Erdgeschoss statt der Kaufläden geschlossene Mauermassen, durchbrochen von wenigen kleinen Fenstern, enthält. Auch die oberen Stockwerke haben neben den grossen Fenstern ausgedehnte Wandflächen und dadurch einen Charakter von Ernst und Ruhe, von vornehmer Zurückhaltung. Im Hauptgeschoss sind die Fenster mit feinen Rahmen und einem flachen Bogengiebel eingefasst. Der letztere enthält eine kleine weibliche Büste. Schlanke korinthische Säulen, zu zwei Dritteln cannelirt, gliedern dieses Stockwerk, während im oberen auf den Ecken kurze Rahmenpilaster derselben Ordnung angebracht sind. Das mittlere Fenster des oberen Geschosses ist kreisrund und von verschlungenen Cartouchen eingerahmt. Der Grundriss des Hauses befolgt die in Orleans herkömmliche Anlage: der Eingang liegt, wie immer bei diesen schmalen Gebäuden, an der einen Seite, der Flur mündet auf die Treppe und auf den Hof, der hier geräumiger angelegt und stattlicher architektonisch ausgebildet ist, als es die Regel zu sein pflegt.

Zu den anziehendsten Gebäuden gehört sodann ein schmales, am Marché à la volaille gelegenes Haus, welches man als »Maison de Jean d'Alibert« bezeichnet.[2] Dieser hervorragende Führer der protestantischen Partei von Orleans soll es erbaut und darin die erste Versammlung seiner Glaubensgenossen abgehalten haben. Die Façade ist schmal, im Erdgeschoss durchbrochen von der grossen Bogenöffnung eines Kaufladens, daneben das zierlich eingefasste Rundbogenportal, darüber ein reizendes kleines auf Säulchen gekuppeltes Fenster zur Erleuchtung des Hausflurs, eingefasst von Hermen, an den Ecken auf eleganten Masken ruhend. Die beiden oberen Stockwerke zeigen feine korinthische Rahmenpilaster und grosse rechtwinklige Fenster mit Kreuzstäben. Der Corridor spricht sich in beiden Geschossen durch kleine Bogenfenster mit eleganter Umrahmung aus. Die Anwendung von Masken und Laubschnüren, die Rahmen von verschlungenen Car-

---

[1] Aufn. in den Monum. hist. — [2] Aufnahmen bei Sauvageot, Vol. III, und in den Monuments historiques.

touchen, die prächtigen Löwenköpfe, auf welchen die Pilaster des ersten Geschosses ruhen, deuten auf die Epoche von 1550 bis 1560.

Weiter ist hier anzuschliessen der sogenannte »Pavillon der Jeanne d'Arc,« der den Uebergang von der Schlusszeit Franz I zur Epoche Heinrichs II bezeichnet [1]. Es ist ein thurmartiger Pavillon, der sich als vorspringender Theil an ein älteres Gebäude anschliesst. Auf einem Sockel von punktirter Rustika erhebt es sich in zwei Geschossen von bedeutender Höhe mit mässig grossen Rundbogenfenstern, über welchen die hohen Stirnmauern darauf deuten, dass beide Stockwerke gewölbt sind. Tafeln wie für Inschriften angebracht und mit Festons und Masken geschmückt, beleben diese grossen Flächen. Schlichte ionische Pilaster bewirken im unteren, cannelirte korinthische im oberen

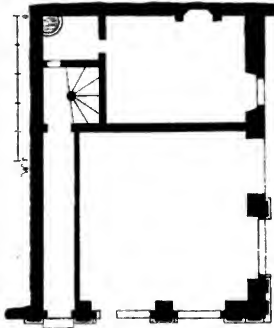


Fig. 81. Haus du Cerceau's zu Orleans.

Geschoss die Gliederung der Massen. Im Innern sind die Tonnengewölbe jedes Geschosses mit jener Gattung von Arabesken in Reliefdarstellung bedeckt, in welchen das edle vegetabilische Leben der früheren Arabeske durch Ueberwuchern tendenziöser Figuren und zugleich durch Ueberladung mit phantastischen Elementen erstickt wird. Das ist immer der Tod des ächt künstlerischen Arabeskenstyles.

In classischem Geiste streng und edel durchgeführt ist das sogenannte »Haus du Cerceau's« [2]. An einer Ecke der Rue des hôtelleries gelegen, zeigt es einen gedrängten fast quadratischen Grundriss (Fig. 81), der durch seine compendiöse Anlage Interesse erregt. Im Erdgeschoss ist ein grosser Eckladen an-

---

[1] Aufn. in den Monum. histor. — [2] Treffliche Aufnahme in Sauvageot, Vol. III.

gebracht, neben welchem nur für einen schmalen Flur Raum bleibt. Dieser mündet wie gewöhnlich auf die Wendeltreppe. Ein Wohnzimmer mit Kamin liegt hinter dem Laden, und selbst für einen allerdings winzigen Hof mit einem Brunnen in der Ecke ist noch Raum geblieben. Von der edlen Pilasterarchitektur, welche die ganze Façade gliedert, giebt unsre Abbildung Figur 82 eine Anschauung. Wir brauchen nur hinzuzufügen, dass alle Formen mit vollem Verständniss und in höchster Feinheit durchgebildet sind.

Als Muster einer ganz schlichten, aber monumentalen Behandlung erwähnen wir zwei Häuser, die im Erdgeschoss an Ecken, Gesimsen und Fenstereinfassungen den Quaderbau, im Uebrigen den Backstein zeigen[1]. Das eine, mit interessanter Ausbildung des Kaufladens im Erdgeschoss, mit hohen, rechtwinkligen Kreuzfenstern in den oberen Stockwerken und mit kräftig einfachem Consolengesims liegt in der Rue du Châtelet No. 3; das andere, ebenfalls mit Kaufläden, etwas stattlicher, von schlankeren Verhältnissen und in reicherer Ausführung, deren Formen auf die spätere Zeit des Jahrhunderts weisen, ist die Nr. 17 in der Rue des Hôtelleries.

§. 79.

Städtische Wohngebäude in den nördlichen Provinzen.

Die Normandie hat auch in dieser Epoche ihren Antheil an der architektonischen Bewegung und obschon die Energie und der Reichthum der früheren Epoche hier merklich nachlassen, so fehlt es doch nicht an einzelnen ausgezeichneten Beispielen auch des bürgerlichen Privatbaues. Wir beginnen mit dem prächtigen Hause des Etienne Duval in Caen, das einen Uebergang von der Epoche Franz I zu der Heinrichs II bildet[2]. Etienne Duval war einer jener grossen Kaufleute des XVI Jahrhunderts, die durch den Welthandel zu Macht und Reichthum gelangten und von dem künstlerischen Wesen der Zeit lebendig genug berührt waren, um ihrer Lebensstellung einen monumentalen Ausdruck zu geben. Durch Heinrich II im Jahre 1549 geadelt, errichtete er in Caen sich eine prächtige Wohnung, in welcher er 1578 starb.

Nur ein Theil seines Hauses ist erhalten, genug indessen um für die Bedeutung des Ganzen zu zeugen. Im Erdgeschoss besteht das Vorhandene aus einer Galerie von 15 F. Breite bei 34 F. Länge, an den Schmalseiten durch grosse Bogenportale,

[1] Vgl. Sauvageot a. a. O. — [2] Aufn. in Rouyer et Darcel, Vol. I, pl. 13—16.

an der einen Langseite durch drei mächtige Arkaden, die mittlere höher und breiter als die seitlichen, geöffnet. Alles ist hier bis ins Kleinste in classischer Weise durchgebildet. Die Bögen ruhen auf gut profilirten Pfeilern, die über einem hohen gemeinsamen Sockel aufsteigen. Kräftige korinthische Säulen mit verkröpftem Gebälk treten davor, und ein elegantes Consolengesims schliesst das Erdgeschoss ab.

Das obere Stockwerk enthält in ganzer Ausdehnung einen Saal, der an zwei Seiten geschlossen und mit zwei Kaminen versehen, an den beiden andern, und zwar einer schmalen und einer langen, mit Bogenfenstern durchbrochen ist. Diese sind über den kleineren Arkaden zu zweien, über der mittleren und an der Schmalseite zu dreien gekuppelt; bei letzteren ist das Mittelfenster höher und durch Pilaster eingefasst, während die Fläche über den Seitenfenstern in ziemlich widersinniger Spielerei mit einem nachgeahmten Geländer decorirt ist. Die Doppelfenster haben dagegen eine angemessene Umrahmung und gemeinsamen antiken Giebel, in welchem wunderlich genug eine Erinnerung an gothische Krabben nachspukt. Auch das Dachfenster beweist in Aufbau und Ornamentik, dass der Architekt dieses Baues sich der inzwischen etwas dunkel und confus gewordenen Traditionen der Gothik noch nicht ganz zu entschlagen vermochte. Ein am Ende des Gebäudes rechtwinklig vorspringender, mit offener Laterne bekrönter Thurm enthält die Wendeltreppe zum oberen Geschoss, zu welchem man indess nur mittelst eines auf Consolen vorspringenden Balkons gelangen kann. Korinthische Rahmenpilaster, im Einklang mit den Säulen des unteren und oberen Geschosses, fassen die Ecken ein.

Den entwickelteren Styl der Zeit finden wir an einem Hause der Rue Percière zu Rouen[1], welches dem Ende der Epoche angehört und die Jahrzahl 1581 trägt. Es ist, wie die meisten Häuser der mittelalterlichen Städte, klein und schmal, aber hoch. Das Erdgeschoss öffnet sich völlig als Kaufladen in schmuckloser Holzconstruktion. Auch die beiden oberen Stockwerke sind ganz mit Fenstern durchbrochen, von denen die beiden äusseren, obwohl gerade geschlossen, mit einem Rahmen in Flachbogen umgeben sind, während die beiden innern keinerlei Einfassung haben, aber durch einen ganz mit Ornamenten bedeckten Pilaster getrennt werden. Auch sonst ist an allen Flächen über und unter den Fenstern in Masken, Cartouchen und sonstigem Ausputz der schon sehr willkürlich barocke Geist vom Ende dieser Epoche zum Ausdruck gelangt.

Aus der Mitte des XVI Jahrhunderts stammt ein Haus in der Rue du grand cerf in Chartres. Es wurde laut einer Inschrift

[1] Aufn. bei Berty, la renaissance monumentale, Vol. II.

an der Façade von dem Arzt Claude Huvé erbaut, der seinen Mitbürgern in lateinischer Sprache untermischt mit einer kleinen Dosis von Griechisch erzählt, dass er es mit Rücksicht auf den Schmuck der Stadt und die Nachwelt erbaut habe[1]. Das Gebäude ist klein und macht dabei den Eindruck wohnlichen Behagens. Ueber einen breit angelegten Flur mit Kreuzgewölben, der sich in der Tiefe verengt, um der Treppenanlage Raum zu lassen, gelangt man in einen Hof, der an der Hinterseite ebenfalls von Gebäuden eingeschlossen wird. Zu dem hoch liegenden Erdgeschoss führt eine Rampentreppe. Das Vorderhaus besitzt im Erdgeschoss und den beiden oberen Stockwerken ein grösseres Vorderzimmer, daneben ein nach dem Hof liegendes Gemach, an welches ein kleines Kabinet stösst. Dazu kommt in den oberen Geschossen noch ein über dem breiteren Theil des Flurs liegendes Zimmer. Die Façade des kleinen Baues ist unvollendet geblieben. Sie beginnt in prächtiger Weise mit dem grossen Bogenportal, das triumphbogenartig mit cannelirten korinthischen Säulen und kräftig vorspringendem Gebälk sammt Consolengesims eingerahmt wird. Ueber diesem erhebt sich, durch eine reiche Brüstung mit der Inschrifttafel vorbereitet, das grosse Fenster des ersten Stockwerks, wieder von korinthischen Säulen eingefasst, die ein Gebälk sammt antikem Giebel tragen. Im oberen Stockwerk sind es Karyatiden-Hermen, auf deren Köpfen das Gebälk und ein kräftig profilirter Bogengiebel ruhen. Die Mauerflächen zeigen eine Mischung von Ziegeln und Quadern. Die übrigen Theile der Façade sind, wie die spielenden Formen der Zwergpilaster und die viel kleineren Fenster beweisen — es kommen hier auf die beiden oberen Geschosse des neuen Theiles drei volle Stockwerke — aus der früheren Zeit Franz I, Reste eines älteren Baues, welchen vollständig umzugestalten wohl die Mittel gefehlt haben. Erwähnt wird der Bau als schon bestehend im Jahr 1559.

An der äussersten Grenze dieser Epoche steht ein Haus in der Rue des vergeaux zu Amiens[2], welches von einer Figur an seiner Façade den Namen »Maison du sagittaire« führt. Es wurde im Jahr 1593 vom Herzog von Mayenne, dem General der Ligue erbaut, dessen Wappen es trägt. Die Façade ist so reich mit Ornamenten bedeckt, dass sie mit den üppigsten Schöpfungen der Frührenaissance wetteifert, und obwohl der Maassstab der einzelnen Formen nicht im Verhältniss zu den bescheidenen Dimensionen des Ganzen steht, macht dieser Reichthum doch einen bestechenden Eindruck. Dazu kommt, dass der Meister

---

[1] Die Inschrift lautet: SIC COSTRVXIT. CLAVDI'. HW'. ΙΑΤΡΟΣ. DECORI. VRBIS. AC. POSTERITATI. CONSVLĒS. Woraus der Name «Haus der Consuln» entstanden. — [2] Aufn. bei Berty, la renaissance monumentale, Vol. I.

dieses Werkes zwar Willkürliches, auch Naturalistisches in den Ornamenten nicht vermieden, aber eigentlich Barockes, z. B. das Schnörkelwerk der Cartouchen verschmäht hat. Er scheint seine Inspirationen an den Werken der früheren Epochen zu schöpfen. Das gilt, selbst wenn wir, wie es wahrscheinlich ist, die grossen Spitzbögen, in welchen das Erdgeschoss mit seinen Kaufläden sich öffnet, für Reste einer früheren Anlage halten. Geschmückt sind indess die Rahmen dieser Bögen durch elegante Canneluren im feinsten Renaissancegeschmack. Sitzende Reliefgestalten weiblicher Tugenden, von Emblemen und Laubwerk ganz umschlossen, füllen die grossen Zwickelflächen, und auf den Ecken bilden cannelirte dorische Pilaster die Einfassung. Noch ganz in gothischem Sinn, wenn auch in antiken Formen, sind die Baldachine der kleinen Statuennischen zwischen den Bögen behandelt. Die oberen beiden Geschosse zeigen gedrückte Verhältnisse und breite, niedrige, im Flachbogen geschlossene Fenster, im ersten Stock ionische, im zweiten korinthische Pilaster, sämmtlich cannelirt, dazu prachtvolles Ranken- und Blattornament an den Friesen und in breiten Massen über den Fenstern, letztere ausserdem mit äusserst elegant sculpirten Gliedern eingerahmt und die obersten Fenster mit durchbrochenen Giebeln bekrönt: das Ganze von einer mehr verschwenderischen als edlen Ueppigkeit.

Kräftig und lebendig, voll Originalität ist die kleine Façade des Hôtel de Vauluisant zu Troyes, welches 1564 ein reicher Bürger Antoine Hennequin sich erbauen liess. Zwei Rundthürme, zwischen denen eine stattliche doppelte Freitreppe zum hochgelegenen Erdgeschoss emporführt, flankiren dieselbe. Pilaster gliedern die Flächen, und eine Balustradengalerie schliesst den Bau ab. In den Dachfenstern mit ihren Krönungen bemerkt man noch gothische Reminiscenzen, freilich in starker Verzopfung. Im Erdgeschoss liegt ein grosser Saal mit prächtigem, durch korinthische Pilaster decorirten Kamin und gemalter Holzvertäfelung.

Ein stattliches Gebäude aus dem Anfang dieser Epoche ist sodann das Haus der Familie Féret de Montlaurent zu Rheims, erbaut unter der Regierung Heinrichs II von Hubert Féret. Es hat einen prächtigen Hof mit Arkaden auf gekuppelten Säulen, zwischen den Bögen Nischen mit Statuen. Die Fenster sind rechtwinklig und durch Kreuzpfosten getheilt.

§. 80.

Das Stadthaus zu Arras.

Endlich gehört hieher der neue Flügel, welchen die Stadt Arras seit 1572 ihrem Stadthause hinzufügte. Die Stadt, durch

Handel und Gewerbe blühend, berühmt namentlich durch ihre kunstvollen Webereien, hatte seit Anfang des Jahrhunderts (1501 bis 1554) ihr Rathhaus in gothischem Styl erneuert. Nach kurzer Zeit stellte sich das Bedürfniss einer Erweiterung heraus, und Meister *Mathias Tisson* wurde mit der Ausführung eines neuen Flügels beauftragt. Der Architekt dachte nicht daran, sein Werk mit dem älteren in Einklang zu bringen, wohl aber mit demselben an Glanz und Pracht zu wetteifern.

Der neue Flügel[1] besteht aus einer Façade von drei breiten Fenstersystemen, die durch gekuppelte Säulen von einander getrennt werden. Im Erdgeschoss sind es dorische von jener hässlichen Form, welche den Schaft abwechselnd aus glatten Trommeln und aus Bossagen zusammensetzt. Ebenso sind die breiten dreitheiligen mit Kreuzpfosten versehenen Fenster des Erdgeschosses rings durch vereinzelte Rustikaquadern eingefasst. Diese Behandlung gehört mehr der flandrisch-deutschen als der französischen Schule an. Die Säulen treten auf vorspringenden Sockeln kräftig heraus und tragen ein verkröpftes Gebälk mit Zahnschnittfries.

In glänzendem Reichthum erhebt sich darüber das erste Stockwerk, mit gekuppelten korinthischen Säulen gegliedert, deren unterer Theil mit Masken, Hermen, Blumen und Rankenwerk decorirt ist, während der obere Theil feine Canneluren zeigt. Ueberaus prachtvoll ist der Fries mit Rosetten, Masken und Löwenköpfen in zierlichen Medaillons geschmückt; ebenso sind am Sockel und der ganzen Brüstung Menschen- und Thierköpfe verwendet, und über den breiten dreitheiligen Fenstern ziehen sich Ranken und Blätter als leichte Krönung hin.

Das oberste Stockwerk ist in demselben Geiste, nur etwas bescheidener decorirt, hat aber seinen ursprünglichen Charakter dadurch eingebüsst, dass man die spiralförmig cannelirten Säulen, welche es bekleideten, beseitigt hat. Eine Attika mit Masken in kräftig profilirten Medaillons bildet den Abschluss. Trotz der stark barocken Elemente zeichnet sich das Werk durch die fast überströmende Energie der Behandlung vortheilhaft aus.

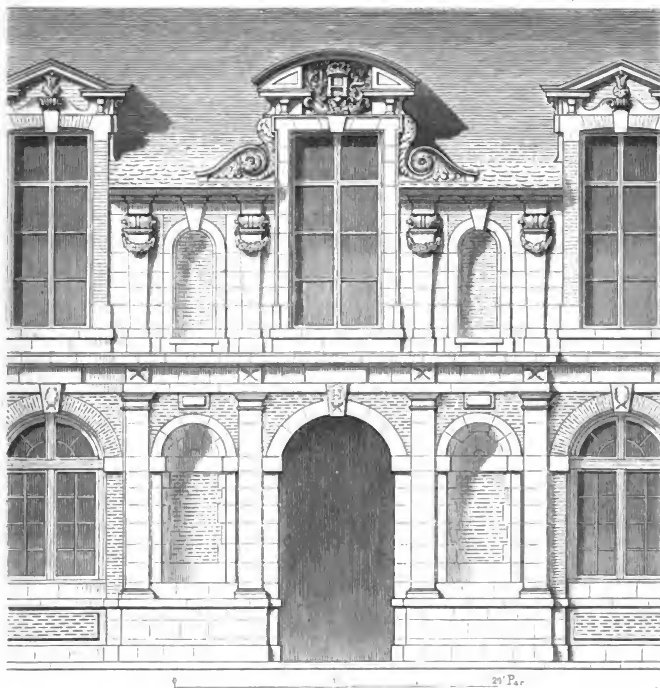
§. 81.

Städtische Wohngebäude in den südlichen Provinzen.

Im Languedoc, wo wir schon in der vorigen Epoche eine wenn gleich nicht ausgedehnte, aber doch im Einzelnen glänzende Bauthätigkeit fanden, treten auch jetzt mehrere ansehnliche Bauten hervor.

Wir nennen zunächst das stattliche Hôtel d'Assezat zu Tou-

[1] Vgl. die Aufn. bei Berty, la renaissance monumentale, Vol. I.



Zu S. 284. Fig. 85. Fontainebleau. Hirschgalerie. (Baldinger nach Pfnor.)

louse, welches noch auf der Grenze der vorigen Epoche steht und die Jahrzahl 1555 trägt. Angeblich soll es durch Primaticcio für die Königin Margarethe erbaut worden sein, was indess als völlig unbegründete Sage zurückzuweisen ist.[1] Drei Geschosse mit gekuppelten Säulen, unten dorisch, in den beiden oberen korinthisch, gliedern in der pompösen Weise der Hochrenaissance die Façade. Die Fenster der beiden unteren Geschosse haben Kreuzpfosten, letztere sind aber durch vorgelegte Voluten mit prachtvollem Akanthus verstärkt und mit Rundbogenfriesen eingefasst, ein wahres Fortissimo der Decoration, welches, mit dem Uebrigen in bester Harmonie, einen förmlich berauschenden Eindruck macht. Das oberste Stockwerk hat jene dreitheiligen, an den Seiten geradlinig, in der Mitte rundbogig geschlossenen Fenster, welche in der Renaissance Oberitaliens eine Rolle spielen. Das Hôtel besteht aus einem Hauptbau mit zwei Flügeln, in deren einspringendem Winkel sich rechts ein viereckiger Treppenthurm erhebt. Der linke Flügel hat nur ein Geschoss mit stattlicher Freitreppe. An der rechten Seite in der Tiefe des Hofes ist, vielleicht als Rest eines früheren Baues, ein viereckiger Thurm mit rundem Treppenthürmchen angeordnet. Erwähnen wir endlich noch, dass die Fenster des Erdgeschosses in ihren Krönungen bereits zu barocken Formen neigen und dass das Portal durch spiralförmig gewundene Säulen mehr reich als rein eingefasst wird.

Hierhin gehört ferner das Palais du Capitol derselben Stadt, prächtig, aber auch schon etwas barock, obwohl immer noch maassvoll und ernst.[2] Ein überreiches Portal mit Victorien über den Bögen, verschwenderisch eingefasst von doppelten Pilastern und Halbsäulen ionischen Styles, trägt einen ausgebauchten Fries, darüber Aufsätze mit den Figuren ruhender Sphingen und gefesselter Sclaven, darüber ein ähnliches Pilastersystem korinthischer Ordnung. Zwischen diesem öffnet sich eine Nische mit dem Standbild Heinrichs IV. Wahrscheinlich wurde der Bau, der wohl schon unter Heinrich II begonnen war, erst unter diesem Fürsten vollendet. Die Architektur des Hofes gehört jedenfalls früherer Zeit als die der Façade und deutet auf einen Architekten, der die antiken Formen nur sehr oberflächlich, gleichsam vom Hörensagen, kannte. Wunderlich genug durchschneiden sich eine kürzere dorische Pilasterstellung mit schlanken korinthischen Säulen. Ebenso seltsam sind die drei niedrigen, mit Cherubimköpfen und Laubgewinden decorirten Attiken, mit welchen mühsam genug die ganze Oberwand gegliedert ist. Das Portal, welches in den Hof führt, zeigt elegante Formen, noch

---

[1] Taylor et Nodier, Voyages. Languedoc, Vol. I, P. I. Vgl. damit die schöne Aufnahme bei Berty, ren. mon. Vol. I, auf elf Tafeln. — [2] Abb. in Taylor et Nodier, Voyages pitt. Languedoc, Vol. I, Sér. 1.

nicht so conventionell behandelt wie das Aussenportal. Im Innern zeichnet sich der sogenannte Saal des kleinen Consistoriums durch ein zierliches Netzgewölbe auf Renaissanceconsolen und durch gemalte Arabesken an den Wänden aus. Er enthält ausserdem einen prachtvollen Kamin, unten eingefasst mit gekuppelten ionischen Säulen, oben mit doppelten weiblichen Hermen, in der Mitte ein Relief mit einem Reiterbild, darüber als Abschluss ein durchbrochener Bogengiebel mit Genien und helmbekröntem Wappen.

Noch üppiger entfaltet sich dieser südliche Styl am Hôtel Catelan in derselben Stadt.[1] Das Portal ist mit gekuppelten korinthischen Säulen eingefasst; darüber Karyatiden und phantastisch geschweifte Aufsätze, wozu allerlei barocke Elemente kommen, namentlich Prismen und andere geometrische Figuren von bunten Marmorplatten, in Gebälk, Attika und andere Flächen eingelassen.

Besonders phantastisch gestaltet sich diese Bauweise an der Maison des nourrices zu Narbonne.[2] Die Façade darf man als eines der seltenen Beispiele bezeichnen, wo die Architektur ins Witzige und Komische fällt. Ein gekuppeltes Fenster ist mit weiblichen Hermen eingefasst, die in unglaublicher Fülle wahre Prachtbeispiele von Mutterbrüsten hoch hinaufschwellend zur Schau tragen und unterwärts in bauchige, schier indische Formen, reich mit Akanthusblättern geschmückt, auslaufen. Dieselben Gestalten wiederholen sich in noch grösserem Maasstabe auf Consolen als zweite Einrahmung der Fenster, mit reich geschmücktem Consolenfries verbunden, dessen Zwischenräume Löwenköpfe zeigen mit Ringen, an denen Blumengewinde hangen. Den oberen Abschluss bildet ein eleganter Architrav, ein Fries mit Akanthusblättern und ein reich geschmücktes Gesimse mit Zahnschnitten.

Dasselbe unvergleichlich prachtvolle Consolengesims und ähnliche glanzvolle Ausbildung der Fenster, nur ohne die Mutterkaryatiden findet man an der Maison des chevaliers zu Viviers.[3] Ueber einem ganz kahlen Erdgeschoss erheben sich zwei obere Stockwerke und als Abschluss ein kleineres Halbgeschoss. Die mit Kreuzstäben getheilten Fenster werden von vortretenden ionischen und korinthischen Säulen umfasst, über welchen ein akanthusgeschmückter Consolenfries ähnlich wie in Narbonne den Abschluss bildet. Die Vorliebe für diese prachtvolle Form ist hier so gross gewesen, dass man auch unter den Fenstern des ersten Stockes gewaltige ähnlich verzierte Consolen und in den Zwischenräumen Medaillons mit Brustbildern in Hochrelief.

---

[1] Abb. in Taylor et Nodier, Voyages pitt. Languedoc. Vol. I, Sér. 1. — [2] Abb. ebend. II, 1. — [3] Abb. ebend. II. 2.

in der Mitte ein helmgekröntes Wappen angeordnet hat. Zwischen den beiden Hauptgeschossen zieht sich ein Reliefries mit Reiterkämpfen, über dem oberen Geschoss zierliches Blätter- und Rankenwerk hin. Selbst die kleinen Fenster des obersten Stockes haben ihren Consolenfries und korinthische Säulen, wozu noch Karyatiden und Hermen und, um alle Formen zu erschöpfen, spiralförmig gewundene Säulen kommen. Das Kranzgesimse wird durch drei überkragende Reihen von Rundbögen in etwas trockener Weise gebildet. Das Gebäude wurde um 1550 durch Noël de St. Albans erbaut, der als Führer der Hugenotten in den Bürgerkriegen hervortrat und den Tod durch Henkershand fand.

VIII. Kapitel.

Der Profanbau unter Heinrich IV und Ludwig XIII.

§. 82.

Weitere Umgestaltung der Architektur.

Die letzten Decennien des XVI Jahrhunderts waren in Frankreich so gänzlich erfüllt von Parteiung und Bürgerkrieg, dass die Kunst sich nicht frei zu entwickeln vermochte. Auch mit der Thronbesteigung Heinrichs IV (1589) war der Zustand der Unruhe lange noch nicht beseitigt, und erst 1598 mit dem Frieden von Vervins und dem Edikt von Nantes athmete das Land nach so langen Stürmen wieder auf. Aber der öffentliche Zustand war so tief zerrüttet, die Finanznoth so drückend, Handel und Verkehr so gelähmt, dass es strenger Nüchternheit und ausdauernder Energie bedurfte, um so schwere Schäden zu heilen. Solche Zeiten sind nicht dazu angethan, jene freie Stimmung zu schaffen, aus welcher die edle Blüthe der Kunst hervorkeimt. Vergleicht man daher die Regierung Heinrichs IV mit den Zeiten Franz I und selbst noch Heinrichs II, so bekommt man den Eindruck ernster Mannesjahre voll Arbeit und Mühen, die auf fröhliche Jugendtage mit ihrer Lust an den bunten Spielen der Phantasie gefolgt sind. Der Verstand, die Besonnenheit haben jetzt die Herrschaft, und während Sully die Finanzen wieder herstellt, während der König mit allem Eifer den Bürgerstand zu heben, Handel und Gewerbe zu fördern bemüht ist, muss das Schöne hinter dem Nützlichen zurücktreten. Wohl hat die Archi-

tektur auch jetzt wichtige Aufgaben zu lösen, aber dieselben gehören mehr dem letzteren als dem ersteren Gebiete an. Es ist hauptsächlich der Bau von Strassen und Kanälen, der den König beschäftigt; es gilt durch Correktionen ganzer Plätze und Stadtviertel den Bewohnern der Residenz Luft und Licht zu geben, für die Wohlfahrt und Gesundheit des Volkes zu sorgen. Das sind die Ziele, welche in erster Linie jetzt der Architektur gestellt werden. Wohl haben wir darin für die Kulturgeschichte einen Fortschritt anzuerkennen, wenn auch die höhere ästhetische Lösung diesen Aufgaben noch fern bleibt.[1]

Bei solchem auf das Gemeinwohl zielenden Streben tritt der Schlossbau als der künstlerisch geadelte Ausdruck egoistischer Tendenzen mehr in den Hintergrund. Umfangreichere Unternehmungen dieser Art werden unter Heinrich IV nur auf den Fortbau des Louvre und des Schlosses zu Fontainebleau sowie auf die neuen Anlagen zu St. Germain verwendet. Bei diesen Werken bemerkt man zum Theil ein Anschliessen an die Richtung der vorigen Epoche, zum Theil entwickeln sich aber aus den schon früher vorhandenen Keimen die Ansätze zu einer neuen Behandlungsweise. Der Grundzug derselben beruht auf einer gewissen Strenge und Nüchternheit, einer kühlen Reflexion, wie sie solcher verständig praktischen Epoche natürlich ist. Am meisten bezeichnend für diese Richtung wird die massenhafte Aufnahme des Ziegelbaues, der in den vorigen Epochen doch nur die Ausnahme von der Regel bildete. Nunmehr aber drängt er sich selbst bei den bedeutendsten Bauten ein, ohne jedoch auch jetzt zu einer künstlerischen Durchbildung, etwa analog den norddeutschen oder den oberitalienischen Backsteinbauten zu gelangen. Vielmehr wird auch jetzt an der Verbindung mit Hausteinen festgehalten, und jede charakteristische Form, die Ecken, Fenstereinfassungen und Gesimse in Quadern durchgeführt. Diese Gebäude mit ihren schweren Gliedern und dunklen Massen machen wohl einen tüchtig gediegenen, aber oft auch trübselig mürrischen Eindruck. Der Quaderbau selbst aber nimmt überwiegend den Charakter der Rustica an, die noch allgemeiner als in der vorigen Epoche sich Bahn bricht und auch die Pilaster- und Säulenordnungen mit in ihr Bereich zieht. Im Zusammenhange damit werden alle Formen derber gebildet, die Arabesken und leichteren Ornamente durch schwere Cartouchen verdrängt, namentlich aber die feineren und reicheren Ordnungen des ionischen und noch mehr des korinthischen Styls zu Gunsten eines

---

[1] Diese Seite der baulichen Thätigkeit Heinrichs IV bietet bemerkenswerthe Analogieen mit jenen städtischen Wohnhausbauten, welchen Friedrich der Grosse in Berlin und Potsdam in ganz ähnlicher Absicht so viel Eifer zuwendete.

nüchternen Dorismus beseitigt. Es ist bemerkenswerth, dass die Renaissance überall, in Italien wie in den andern Ländern, denselben Weg vom Reichen und Zierlichen zum Nüchternen und Trockenen zurücklegt, während die antikrömische Kunst, sowie die griechische vor ihr in entgegengesetzter Linie sich entwickelt haben. Ebenso bezeichnend erscheint es, dass während die Frührenaissance so sehr dem Kleinen und Zierlichen ergeben war, dass sie dieser Richtung selbst im Grossen oft zu weit nachgab, jetzt umgekehrt die Tendenz auf das Grosse, Bedeutende, Mächtige so überhand nimmt, dass selbst da, wo das Kleine und Zierliche am Platze wäre, dasselbe ins Schwere und Plumpe umgewandelt wird.

Wo man trotzdem den Ausdruck von Reichthum und Pracht erstrebt, geschieht diess durch derbe Häufung und barocke Umgestaltung der Glieder, wobei verkröpfte Gesimse, durchbrochene und gebogene Giebel, krauses Cartouchenwerk eine Hauptrolle spielen. Besonders ausgedehnten Gebrauch macht man aber von allerlei gekünstelten Verzierungen, mit welchen man die Rustica ausstattet. Sie wird oft in ganzer Ausdehnung mit jenen wie Gewürm verschlungenen Linienspielen bedeckt, zu welchen verschiedenes reichere Ornament, Laubwerk, besonders Lorbeerzweige, und selbst Embleme aller Art sich gesellen. An Stelle einer klaren und wirksamen plastischen Gliederung tritt in solchen Fällen also eine rein malerische, freilich mit den Mitteln der Plastik hergestellte Decoration.

Soll dagegen eine durchgreifende architektonische Gliederung gewonnen werden, so geht man auf dasselbe Streben nach Grösse und »Majestät« aus, welches schon in der vorigen Epoche die Colossal-Ordnungen hervorgerufen hatte. In der Regel wird also eine riesige Pilasterstellung zur Charakteristik für zwei Stockwerke verwendet.

Für die Gesammtanlage der Gebäude hält man auch jetzt an den Grundzügen fest, welche aus den nationalen Sitten und Anschauungen sich herausgebildet hatten, nur dass bisweilen dem italienischen Einfluss mehr Spielraum gestattet wird. Indessen vermag derselbe die hohen Dächer mit ihren Giebeln und Schornsteinen sowie die Pavillons und die durch dieselben bedingte malerische Gruppirung der Gebäude doch nicht zu beseitigen.

Der hier in kurzen Zügen geschilderte Styl bleibt auch während der Regierung Ludwigs XIII in Kraft, nimmt aber allmählich die Elemente eines strengen und zugleich feineren Klassicismus auf. Namentlich gilt diess von der inneren Decoration der Räume, bei welcher die wilde Ueberladung, die aus der Schule von Fontainebleau sich seit 1550 verbreitet hatte, einer massvolleren Behandlung und eleganteren Gliederung weicht. Eingelassene Gemälde in plastisch durchgebildeten Rahmen, auch

wohl in elegant cannelirte Pilasterstellungen gefügt, kommen dabei häufig zur Anwendung und werden von den noch immer mit Virtuosität behandelten reichgeschnitzten Holzdecken, deren Felder häufig ebenfalls Gemälde zeigen[1], unterstützt. Diese Decoration enthält die Keime, aus welchen in consequenter Fortbildung sich der Styl der Zeit Ludwigs XIV entwickeln sollte. Entscheidend für diese Behandlungsweise wird der Umstand, dass inzwischen eine nationale Schule von bedeutenden Malern sich herangebildet hat, deren berühmteste Vertreter, wie Simon Vouet, Nicolas Poussin, Philippe Champaigne, Eustache le Sueur, Charles le Brun in der Ausschmückung dieser Prachtgemächer wetteifern.[*]

Unter dieser starken Strömung verschwinden jetzt die letzten Spuren romantischer Ritterlichkeit und feudaler Selbstherrlichkeit. Die gewaltige Hand Richelieus wirft die Grossen des Landes nieder und beseitigt damit die spärlichen Anklänge, welche noch an das Mittelalter erinnerten. Die vornehmen französischen Kreise bilden jetzt erst ihren modernen Charakter aus und werden zu einer geistreichen Gesellschaft der Salons. Damit schwindet denn auch in den Anlagen der Schlösser der letzte Rest feudaler Reminiscenzen: die Thürme und häufig selbst die Pavillons, die Wassergräben mit ihren Zugbrücken, die vorgebauten Treppenhäuser mit ihren Wendelstiegen, statt deren die Treppen mit geradem Lauf angelegt und ins Innere hineingezogen werden. Auch die Anordnung und Verbindung der Zimmer gewinnt überwiegend den Charakter des Privaten und Wohnlichen und deutet auf eine Gesellschaft, die mehr den Interessen des Friedens, der Kunst und Literatur als dem der rauheren Bestrebungen, der Jagd und des Krieges zugethan ist. Selbst ein anscheinend so geringfügiger Umstand wie der, dass nunmehr die Fenster die so lange behaupteten steinernen Pfosten des Mittelalters gegen ein hölzernes Rahmenwerk vertauschen, ist bezeichnend für den neuen Geist, der in die Architektur eindringt.

§. 83.

Arbeiten am Louvre.

Zu den ersten Unternehmungen Heinrichs IV, nachdem er in den Besitz von Paris gelangt war, gehört der weitere Ausbau des Louvre. Der König wünschte dadurch nicht bloss den Künstlern und Handwerkern dauernde Beschäftigung zu bieten, sondern auch, was in jenen noch immer unruhigen Zeiten nahe genug lag, für seine Sicherheit zu sorgen. Desshalb liess er die schon begonnene Galerie zur Verbindung von Louvre und Tuilerien energisch aufs Neue in Angriff nehmen und vollenden; denn da die Tuilerien damals noch ausserhalb der Stadt, durch Wall und Graben von

dieser getrennt waren, so durfte er hoffen, durch eine gedeckte Verbindung mit denselben sich eine sichere Rückzugslinie für äusserste Nothfälle herzustellen.

Unter diesen Gesichtspunkten musste man sich den unter Katharina von Medici ausgeführten Bauten zunächst anzuschliessen suchen. Die kleine Galerie (4 auf dem Grundriss S. 190), welche bis dahin nur aus einem Erdgeschoss, mit einer Terrasse bestanden hatte, wurde um ein Stockwerk erhöht. Die lange Galerie (7), welche gleichfalls bloss ein Erdgeschoss gebildet hatte, erhielt

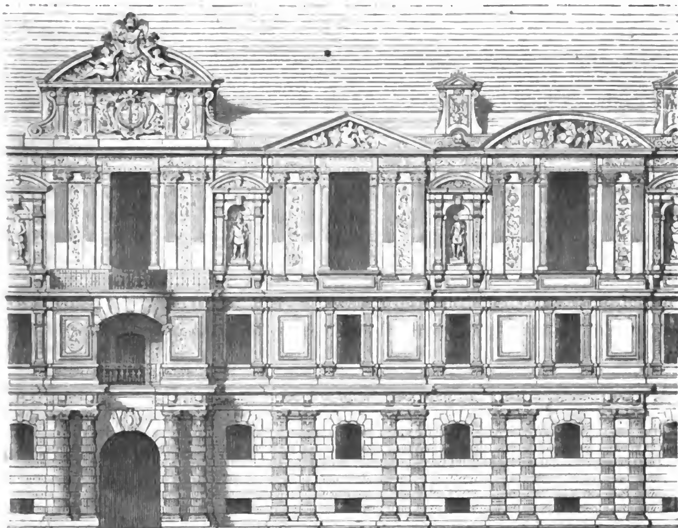


Fig. 83. Louvre-Galerie Heinrichs IV. (Baldinger nach Photographie.)

ein oberes Stockwerk und, zur Ausgleichung der Höhe, ein Mezzaningeschoss. Zugleich aber wurden in Uebereinstimmung mit den oberen Theilen auch die unteren mit der Decoration ausgestattet, welche sie jetzt noch zeigen. (Fig. 83.)

Bei diesen Arbeiten hat offenbar die Absicht vorgewaltet, sich den inneren Façaden Lescot's im Charakter möglichst zu nähern und in gewissen Hauptformen zugleich an die Tuilerien de l'Orme's zu erinnern. Letzteres gilt besonders von den Pilastersystemen des Erdgeschosses, die an hervorragenden Theilen sich mit frei vortretenden Säulen verbinden. Es ist die »fran-

zösische Ordnung« de l'Orme's in der vollen ornamentalen Pracht und dem Reiz der Behandlung, wie sie schon am Hauptbau der Tuilerien sich findet. Die reich geschmückte Rustica, welche damit in Verbindung gesetzt ist, entspricht dem künstlerischen Streben der in Rede stehenden Epoche. Ein üppiger Fries mit Laubwerk, Emblemen und Genien (vgl. Fig. 62 auf S. 208) bildet den Abschluss des Erdgeschosses.

Noch reicher, noch eleganter sind die beiden oberen Stockwerke durchgeführt. Die Fenster der Mezzanina haben feine Pilaster, die Wandfelder zwischen ihnen graziös ausgebildete Rahmen. Ein Fries mit üppigem Laubgewinde schliesst unter kräftiger Gesimsplatte auch diess Halbgeschoss als ein selbständiges ab. Dann folgt das Hauptgeschoss mit seinen grossen Fenstern, die so weit aus einander liegen, dass nicht bloss für doppelte Pilasterstellungen, sondern, abwechselnd mit den Fenstern, noch für Nischen mit Statuen genügender Raum bleibt. Dadurch sowie durch die abwechselnd geraden oder runden Giebel, welche jedes Fenstersystem krönen, ist dem langgestreckten Bau der Eindruck rhythmischer Bewegung und schöner Mannichfaltigkeit gewahrt und jede Monotonie aufs Glücklichste vermieden. Uns scheint diese Façade mit ihren fein cannelirten korinthischen Pilastern, den Trophäengruppen zwischen ihnen, den reichen laubgeschmückten Friesen und den Bildwerken in den Giebeln eine der gelungensten Compositionen der französischen Renaissance.

Diese Anordnung findet noch einen Anklang bei der Behandlung des anstossenden Pavillons (6) und dem daneben liegenden Portal Lesdiguières. Von da an beginnt die in unsrem Plan Fig. 60 mit (11) bezeichnete westliche Hälfte der Galerie, welche sammt dem an die Tuilerien stossenden Theil (10) die Verbindung mit den letzteren herstellt. Vergleicht man diese Partieen mit der oben besprochenen, so würde man kaum glauben, dass beide derselben Zeit angehören. Und doch sind letztere gleich den ersteren unter Heinrich IV ausgeführt worden. Wüssten wir etwas Genaueres von den Künstlern, welche dabei betheiligt waren, so hätten wir vielleicht einen Anhaltspunkt zur Erklärung dieses auffallenden Gegensatzes. Der Architekt der westlichen Galerie hat nämlich sich von der Anordnung, welche die übrigen Theile des Louvre wie der Tuilerien beherrscht, frei gemacht und an Stelle der kleineren, für jedes Stockwerk selbständigen Ordnungen eine einzige kolossale Pilasterstellung zur Decoration seiner Façaden gewählt. Je zwei cannelirte korinthische Pilaster erheben sich auf hohem Stylobat und steigen bis zum Gesimse auf, wo sie durch ein schweres Gebälk verbunden sind. Plumpe Giebel, abwechselnd gerad oder gebogen, von Trophäen ausgefüllt, bilden die Bekrönung. Diess ist das einzige Motiv, welches von dem östlichen Theil entlehnt, aber durch die Schwerfälligkeit

der Verhältnisse ins Hässliche entstellt ist. Ebenso unschön muss man es nennen, dass die grossen Fenster des oberen Geschosses, in rücksichtsloser Weise das Gebälk durchschneidend, unmittelbar hart an das Kranzgesims stossen. Das Streben nach Grossartigkeit hat den Architekten also nicht bloss zu einer innerlich unwahren Decoration, sondern auch zu unschönen Verhältnissen und einer ebenso nüchternen als schwerfälligen Behandlung verführt, die ausserdem noch das Gepräge einer öden Monotonie trägt. Wollte er diese vermeiden, so hätte er vor Allem durch wirksame Gruppirung den Massen einen belebten Rhythmus schaffen müssen.[1]

Die Frage nach dem Urheber dieser Theile lässt sich mit Sicherheit nicht beantworten. Dass *Baptiste du Cerceau* Architekt Heinrichs IV war, ist festgestellt. Ihm folgte, da er 1602 schon nicht mehr lebte, sein Bruder *Jacques*, der bis 1614, also noch einige Jahre unter Ludwig XIII thätig war. Es ist wahrscheinlich, dass Beide an den Louvregalerieen gearbeitet haben; welche Theile man aber dem Einen, welche dem Andern zuschreiben darf, wird sich kaum ermitteln lassen. Ausserdem sind aber auch zwei Glieder der Familie *Métezeau*[2] als Architekten des Königs in derselben Epoche bezeichnet, und alte Nachrichten wollen ihnen ebenfalls Antheil an der Louvregalerie vindiciren. Es ist *Thibault Métezeau*, der jedoch 1596 nicht mehr am Leben war und als Nachfolger beim Louvrebau seinen Sohn *Louis* hatte, welcher 1615 starb. Aber auch von diesen Künstlern wissen wir nichts Genaueres über ihren Antheil an dem Werke. Wahrscheinlich jedoch haben wir die eine Hälfte den beiden Métezeau, die andere den beiden du Cerceau zuzuschreiben. Welche aber, das ist zweifelhaft.

Unter Ludwig XIII blieb längere Zeit der Bau ruhen, bis Richelieu ihn wieder aufnahm. Man wandte sich aber jetzt dem unvollendet gebliebenen Lescot'schen Baue zu, und der geschickte Architekt *Lemercier* wurde 1624 mit der Ausführung betraut. Um aber das Werk den inzwischen gesteigerten Ansprüchen gemäss umzugestalten, vergrösserte man den Plan Lescot's um das Vierfache, machte den nördlichen Eckpavillon (pavillon de l'horloge) zur Mitte der doppelt so langen Westfaçade und führte die auf unsrem Plan mit (12) bezeichneten Theile des westlichen und nördlichen Flügels aus. Das Verdienst Lemercier's ist es, dabei die Anordnung und Decoration des Lescot'schen Baues

---

[1] Um nicht ungerecht zu sein, müssen wir indess daran erinnern, dass die Disharmonie zwischen der östlichen und westlichen Hälfte der Galerie ursprünglich weniger bemerkbar war, weil beide Theile damals noch durch einen mächtig vorspringenden alten Befestigungsthurm sowie durch den Wall und Graben, welche dort die Stadt abschlossen, getrennt wurden. — [2] A. Berty, les grands architectes, p. 121 ff.

festgehalten und dem Louvrehofe für die Folge seine künstlerische Harmonie gewahrt zu haben. Der obere Abschluss des Pavillons mit den Karyatiden, welche drei Frontons über einander tragen, und mit dem hohen Kuppeldach ist nicht tadellos, aber doch im Verhältniss zu der Willkür des damaligen Kunstgeschmacks immer noch anzuerkennen. Namentlich ist nicht zu leugnen, dass die Karyatiden, das gepriesene Werk des talentvollen Bildhauers *Sarazin*, zwar etwas zu malerisch gedacht, aber im Vergleich zu so manchen phantastisch barocken Schöpfungen der Epoche, immer noch als massvoll, edel und anmuthig zu bezeichnen sind.

An Stelle Lemercier's trat unter Ludwig XIV seit 1660 *Levau*, der die übrigen Façaden des Hofes (13) in Angriff nahm und die durch Brand zerstörte Apollogalerie wieder herstellte. Zugleich vollendete er den Pavillon Marsan und damit den nördlichen Flügel der Tuilerien (14). Sodann wurde seit 1665 nach *Perrault's* Plänen die Ostseite (15) mit der kolossalen Säulenhalle errichtet, die unharmonisch dem Uebrigen sich anfügt, aber der Vorliebe Ludwigs XIV für das Majestätische schmeichelte. Nach diesen Arbeiten gerieth der Louvre, der noch immer unvollendet war, in Verfall, das Schicksal des Königthums theilend, und als letzteres gestürzt war, sah der gewaltige Bau einer verfallenen Ruine gleich. Erst Napoleon liess durch *Percier* und *Fontaine* den Palast wieder herstellen und weiter ausführen. Die westliche Hälfte der Nordgalerie, die an die Tuilerien gränzt (16), und die auf derselben Seite an den Louvre stossenden zu einer Kapelle bestimmten Theile (16) entstanden in dieser Zeit. Den Abschluss haben dann neuerdings die unter dem zweiten Kaiserreich ausgeführten Theile (18) gemacht. Die Pläne *Visconti's* haben dabei leider starke Umgestaltungen erfahren, und Alles ist in jenem aufgebauschten marktschreierischen Style durchgeführt, welcher der entsprechende Ausdruck für die jetzt in Frankreich herrschenden Gesellschaftskreise zu sein scheint.

§. 84.

Arbeiten in Fontainebleau.

Mehr als am Louvre, wo die Rücksicht auf frühere Theile die neueren Ausführungen bedingte, lässt sich der Charakter der Epoche Heinrichs IV an den Bauten erkennen, welche er dem Schlosse Fontainebleau hinzufügte. Dahin gehören zunächst die auf dem Gesammtplan S. 72 mit H bezeichneten Theile. In drei Flügeln einen grossen Hof umgebend, sind diese Gebäude untergeordneten Dienstzwecken bestimmt und tragen demnach das Gepräge strenger Einfachheit, die im Geiste der Zeit sich

nicht ohne Nüchternheit ausspricht. Die Verbindung von Ziegelbau mit Quadern, die schmucklose ja plumpe Einfassung der Fenster und Thüren, die Abwesenheit jeder feineren oder lebensvolleren Form giebt diesen Gebäuden einen trockenen Ausdruck, obwohl das Ganze durch die tüchtigen Verhältnisse und die

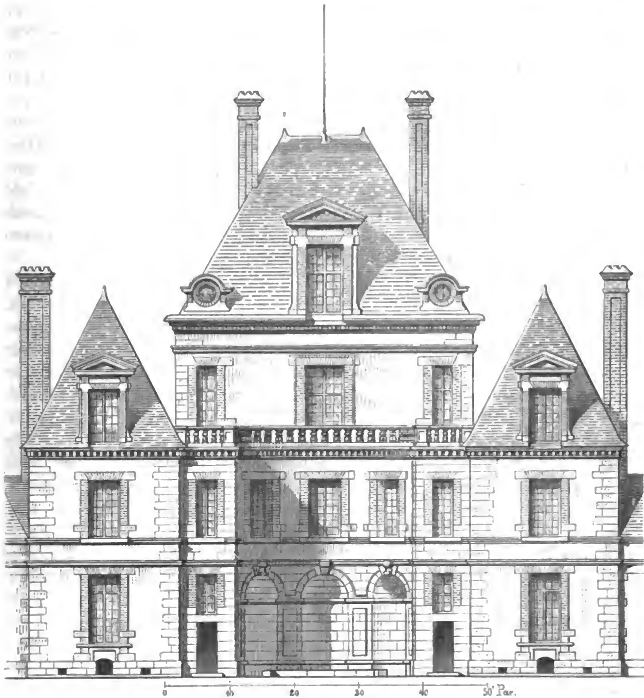


Fig. 84. Fontainebleau. Aus dem Hofe Heinrichs IV. (Pfnor.)

glückliche Massengliederung, unterstützt namentlich durch Pavillons auf den Hauptpunkten, eine würdig solide Wirkung macht. Die grossen Halbkreisnischen, welche die Hauptfaçade in der Mitte durchbrechen, tragen dazu das Ihrige bei (Fig. 84). Jedenfalls gehören diese Theile zu den Mustern dessen, was man damals unter ländlichem Charakter in der Baukunst verstand.

Grössere Pracht dagegen entfaltete sich an dem Portal,

welches unter der Bezeichnung »Baptisterium Ludwigs XIII« den ovalen Hof des Schlosses an der östlichen Seite abschliesst. Seinen Namen erhielt es dadurch, dass in seinem kuppelartigen Oberbau die Taufe des Dauphins stattfand. Der Bau hat die imponirende Form eines Triumphbogens, doch in ganz freier, origineller Composition. Ein weiter Bogen öffnet sich in der Mitte, auf den Seiten flankirt durch Nischen, welche von kurzen Pilastern mit korinthischen Phantasiekapitälen eingefasst werden. Ueber den Nischen sind Medaillons mit Büsten, umkränzt von schweren Blattgewinden, angebracht. Die Formen suchen sich den mannichfach variirten Beispielen der Frührenaissance anzuschliessen, aber die derben Glieder und das üppig krause Blattwerk bezeugen deutlich genug die späte Zeit. Ueber dem Mittelbau erhebt sich nun ein nach vier Seiten geöffneter und mit geschweiftem Kuppeldach geschlossener Bogen. Diese Form ist nicht frei von barocker Willkür, aber das Ganze macht doch einen prächtigen Eindruck und giebt dem Hofe einen imposanten Abschluss.

Ausserdem wurden unter Heinrich IV die Hirschgalerie und die über derselben liegende Galerie der Diana hinzugefügt, von denen die erstere unter Ludwig XV zu Wohngemächern umgestaltet wurde. Auch diese Theile (vgl. Fig. 85) tragen sehr entschieden das Gepräge dieser Epoche durch die derben Formen und die Mischung von Ziegelbau mit Quadern. Doch zeugt auch hier die Behandlung vom Walten eines energischen und bewussten Künstlergeistes. Zu den barocken Wunderlichkeiten gehören die stelenartig verjüngten Pilaster des oberen Geschosses mit ihrer Volutenkrönung, von welcher ein Laubkranz herabhängt; besonders aber die durchbrochenen Gesimse der Fenstergiebel und die phantastischen Voluten, welche das mittlere Fenster einschliessen. Als Architekt dieser neuen Theile wird *Etienne Dupérac* von Bordeaux genannt, der seine Studien in Italien gemacht hatte und wie du Cerceau selbst den Grabstichel führte. Wir besitzen ausser einer Anzahl einzelner Blätter von ihm ein Werk über die Alterthümer Roms und malerische Ansichten der Gärten von Tivoli, sowie Abbildungen der Peterskirche und des römischen Capitols. Er war zugleich Maler und hatte nicht bloss Gemälde für das Badezimmer von Fontainebleau, sondern wahrscheinlich auch die Decoration der erwähnten Galerieen ausgeführt. Ausserdem rührte von ihm die Rehgalerie, die sich mit einem Bogengang von ca. 120 Fuss Länge der Dianengalerie gegenüber öffnete und mit Landschaften und Jagdscenen bemalt war. Diese Galerie ist später völlig zerstört worden. Endlich gehört zu den Ausführungen dieser Zeit der Umbau und die glänzende Ausschmückung der Dreifaltigkeitskapelle, deren Decoration in prachtvoller Weise und in Formen von ziemlich reinem

Classicismus durchgeführt ist. An ihren Gemälden war hauptsächlich Fréminet, ein damals geschätzter Maler, betheiligt.

Unter Ludwig XIII wurde endlich durch *Lemercier* die berühmte hufeisenförmige Treppe erbaut, welche den Haupteingang aus dem grossen äusseren Hofe in den Mittelbau bildet. Die heutige Anschauung schätzt diese malerischen Treppenanlagen der Barockzeit gering. Indess entfalten sie in ihrer grandiosen Wirkung perspektivische Reize, von denen sich unsere Aesthetik nichts träumen lässt.

§. 85.

Bauten zum öffentlichen Nutzen.

Unter Heinrich IV äussert sich zum ersten Mal in Frankreich das Streben der Renaissance, in grösserem Umfange das Gesetz der Symmetrie und der Regelmässigkeit bei der Anlage von Strassen und Plätzen, ja von ganzen Stadtvierteln zu entfalten. In bedeutendem Umfange führte Heinrich IV diese Idee bei der Place Royale ins Leben.[1] Der Bau begann 1605 und wurde erst zwei Jahre nach des Königs Tode 1612 vollendet. Ehemals stand auf diesem Platze das Hôtel des Tournelles, welches Katharina von Medici nach dem Tode ihres Gemahls hatte zerstören lassen. Der Platz bildet ein weites Viereck, rings von regelmässigen Gebäuden umzogen, die im Erdgeschoss sich mit 144 Arkaden öffnen. Ein umgitterter Rasenplatz mit Baumgruppen, zwei Springbrunnen und das Reiterbild Ludwigs XIII, an Stelle der in der Revolution zerstörten alten Statue in neuerer Zeit errichtet, nimmt die Mitte des Platzes ein. Die Architektur, aus Backstein und Quadern gemischt, macht einen strengen und düsteren Eindruck, der durch die 35 hohen Pavillons, in welche die Masse der Dächer aufgelöst ist, noch gesteigert wird. Die Schönheit tritt hier hinter die Herrschaft blosser Zweckmässigkeit zurück, letztere aber ist in nachdrücklicher Weise betont, so dass das Ganze in seiner Art bei aller Strenge doch das Gepräge klarer Gesetzmässigkeit und Tüchtigkeit gewinnt.

Die zweite Schöpfung dieser Art ist die Place Dauphine,[2] 1608 auf zwei ehemaligen Inseln der Cité angelegt. Die Gebäude tragen denselben Charakter, der aus der Verbindung von Ziegelbau und Quadern sich ergiebt. Nur ist hier der Ausdruck noch etwas strenger und nüchterner und die Anwendung der Rustica noch hervortretender als auf der Place royale. Der Platz, der die westliche Spitze der Insel bildet, hat dreieckige Grundform.

---

[1] Aufn. in Blondel, Archit. Françoise, Vol. II. — [2] Aufn. bei A. Berty, la renaissance monum. Vol. I.

Grossartiger wäre ein dritter Platz geworden, welcher als Place de France an der Stelle des Marais sich ausdehnen und diese Unternehmungen zur Verschönerung und Verbesserung der Stadt abschliessen sollte. Dieser Platz hätte in grossem Umkreis einen Halbmond beschrieben, dessen Durchmesser von der Bastille bis zur Rue du Temple sich erstrecken würde. Acht Hauptstrassen sollten strahlenförmig von hier ausgehen und die Namen der Hauptprovinzen Frankreichs tragen, während den Verbindungsstrassen die Namen der untergeordneten französischen Provinzen zugedacht waren. Zwischen den Hauptstrassen sollte jede der sieben Gebäudemassen über einem Erdgeschoss mit Arkaden sich in zwei Stockwerken von Backstein und Quadern erheben, jede als besonderer Pavillon mit hohem Dach geschlossen. Der Plan zu dieser grossartigen Anlage stand bereits fest, als durch die Ermordung des Königs diesem gleich so vielen andern Entwürfen ein Ziel gesetzt wurde.

Von den zahlreichen übrigen Bauten zum öffentlichen Nutzen heben wir die Vollendung des Pont Neuf[1] hervor, dessen Bau der König von 1602 bis 1607 zur Ausführung brachte. Damit hing die Verlängerung der Insel der Cité nach der Westseite zusammen, die durch Verbindung zweier kleiner Inseln bewerkstelligt wurde. Die Brücke trat dadurch in Berührung mit der Cité und wurde in zwei selbständige Theile geschieden. Ferner liess der König die Wasserleitungen von Belleville und der Prés-St. Gervais wieder herstellen, welche den nördlichen Theil von Paris mit Wasser versahen; ebenso liess er die Brunnen, welche von ihnen gespeist wurden, wieder herstellen und eine Anzahl neu errichten. Auch verschiedene Quais wurden neu gefasst und die Mauern und Thore der Stadt ausgebessert.

Es ist bezeichnend, dass dieser Freund des Bürgers und des Volkes der erste unter den Herrschern Frankreichs war, welcher Bauten für den öffentlichen Nutzen und nicht bloss Prachtwerke zum eigenen Vergnügen ausführen liess. Im Verhältniss zu der kurzen Regierungszeit, die ihm beschieden war, muss man die Zahl und die Bedeutung der von ihm errichteten Bauten ansehnlich nennen.

§. 86.

Der Palast des Luxembourg.

Nach dem Tode Heinrichs IV trat Maria von Medici als Beschützerin der Künste auf, und diese Kunstliebe, ein Erbtheil ihres väterlichen Hauses, würde vielleicht die widerwärtigen Eigenschaften dieser ränkevollen und herrschsüchtigen Florentinerin

[1] Blondel, Archit. Françoise, Vol. II.

vergessen machen, wenn nicht auch durch ihre Beziehungen zur Kunst ein erkältend frostiger Hauch hindurchginge. Frostig in hohem Grade ist denn auch das Hauptwerk, welches die Architektur auf ihre Veranlassung hervorgebracht hat. Im Jahre 1612 kaufte sie das Hôtel und die Gärten des Herzogs von Luxembourg sowie mehrere benachbarte Grundstücke, und liess von 1615 durch *Salomon de Brosse,* [1] einen Neffen des jüngeren Jacques Androuet du Cerceau, sich das prachtvolle Palais errichten, welches noch jetzt vorhanden ist. [2] In der auffallend kurzen Zeit von fünf Jahren war der ganze Bau vollendet, und 1620 konnte Rubens berufen werden, um seine berühmten Gemälde für die Galerie auszuführen.

Von dem Meister des Baues wissen wir nur, dass er zu Verneuil geboren war, ohne indess das Jahr seiner Geburt zu kennen. Vermuthen lässt sich, dass er nach der Sitte der Zeit seine Studien in Italien gemacht hat. Wenigstens deutet sein Werk selbst darauf hin, denn die Architektur desselben erinnert an Ammanati's Hof des Palazzo Pitti zu Florenz, nur dass dort einfache, hier gekuppelte Pilasterstellungen die Flächen gliedern. Im Uebrigen ist die oft behauptete Aehnlichkeit des Luxembourg mit dem Palazzo Pitti ein Märchen. Die Anlage zeigt vielmehr einen durchaus französischen Grundriss, und ebenso im Aufbau die hohen Dächer und die dominirenden Pavillons.

Schon das ist in der Anordnung des Grundplans durchaus der französischen Sitte entsprechend, dass ein ungefähr quadratischer Hof, auf drei Seiten von Galerieen eingefasst, den Hauptbau von der Strasse trennt. In der Mitte des äusseren Flügels, der nur aus einem Erdgeschoss mit einer Terrasse besteht, erhebt sich ein zweistöckiger mit einer Kuppel gekrönter Portalbau von stattlicher Wirkung. Auf beiden Ecken wird dieser Vorderbau flankirt durch Pavillons mit steilen Dächern, über dem Erdgeschoss mit zwei oberen Stockwerken emporgeführt. Die beiden Seitenflügel des Hofes, die sich den Pavillons anschliessen, bestehen aus einem Erdgeschoss und einem oberen Stockwerk, welches eine Galerie von 18 Fuss Breite bei 180 Fuss Länge enthält. Die zur Rechten liegende Galerie war mit den grossen Bildern von Rubens geschmückt, welche später in das Museum des Louvre übertragen wurden. Der Hauptbau schliesst zweistöckig über einem Erdgeschoss den Hof ab, schiebt aber an beiden Endpunkten sowohl gegen den Hof wie gegen den Garten zwei mächtige Pavillons vor, die nur dadurch über den Hauptbau sich etwas erheben, dass das obere Stockwerk, an den übrigen

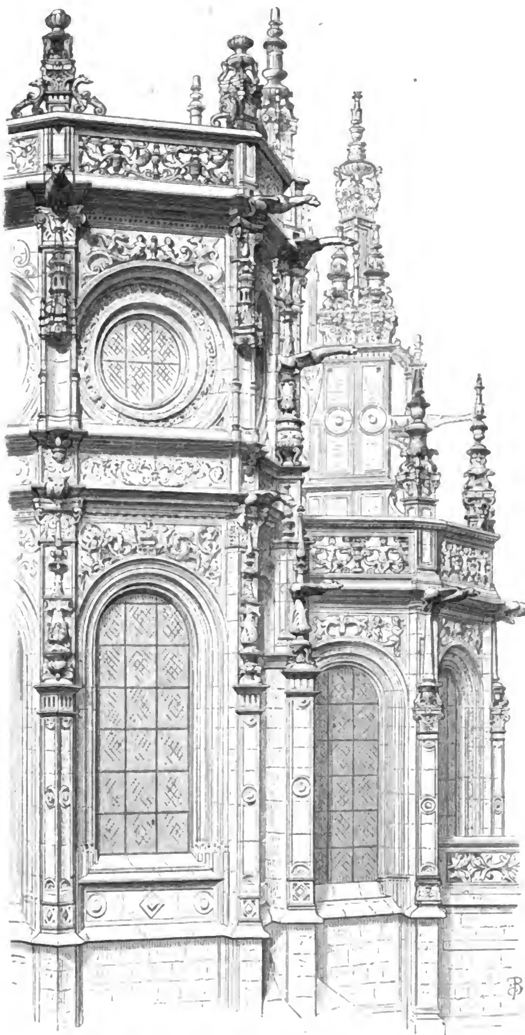
[1] So, nicht Jacques, wie bisher allgemein angenommen, ist der Taufname des Künstlers. Vgl. Berty, les grands architectes, p. 111, der sich auf neuere Entdeckungen des Herrn Charles Read bezieht. — [2] Aufn. bei Blondel, archit. Franç. Vol. II.

Bautheilen etwas niedrig, bei ihnen um 6 Fuss höher geführt ist. Gegen den Hof wurde der Vorsprung der Pavillons ehemals durch eine schöne mit einer Balustrade geschlossene Terrasse verbunden, zu welcher in der Mitte eine halbrunde Freitreppe emporführte. Die Mitte des Hauptbaues nimmt ein kleinerer Pavillon ein, der die grossartige mit doppeltem Lauf ansteigende Treppe enthält. Nach der Rückseite gegen den Garten ist ein halbkreisförmiges Vestibül vorgelegt, im Hauptgeschoss die Kapelle enthaltend und mit einem Kuppelbau bekrönt. Zu beiden Seiten schliesst sich eine Galerie zur Verbindung mit den Eckpavillons an.

Ist diese Anordnung in ihrer Klarheit und vornehmen Würde als Muster eines Palastbaues zu bezeichnen, so hat der Architekt eine fast feierliche Ruhe im künstlerischen Aufbau walten lassen, so dass an allen Seiten und in jedem Theile des Baues dieselbe Ordonnanz die Massen gliedert. Gekuppelte Pilaster, im Erdgeschoss toskanische, im ersten Stockwerk dorische mit Triglyphenfries, im zweiten ionische, sind am ganzen Bau mit strenger Consequenz durchgeführt. Dabei sind die Pilaster wie die Wandflächen in Rustica behandelt, aber nicht in jener decorativ spielenden der Louvregalerie und der Tuilerien, sondern in einer herben Schlichtheit, die allen Schmuck verschmäht. Nur an den Mittelbauten, welche die Eingänge enthalten, kommen Säulenstellungen vor; vegetabilischer Schmuck ist nirgends, statuarischer mit höchster Sparsamkeit, hauptsächlich an den Giebelfeldern der Eckpavillons angebracht. Auffallend namentlich ist, dass der Architekt die Gartenseite ganz in demselben ernsten Style durchführt wie die Stadtseite, und dass sein Streben offenbar auf völlige Einheit, ja Einförmigkeit gerichtet ist.

Ohne Frage macht diese nüchterne Auffassung einen etwas erkältenden Eindruck; es ist eine Architektur, welche sich nur an den Verstand, gar nicht an die Phantasie wendet. Unterstützt wurde solche Auffassung freilich dadurch, dass wie wir wissen die Renaissancezeit in der Rustica und dem dorischen Style den Ausdruck des Ländlichen zu finden glaubte. Aber diese Grenzen der Auffassung und der mehr reflektirenden als phantasievollen Begabung einmal zugegeben, wird man gestehen müssen, dass es ein bedeutender und ächter Künstler ist, der dieses Werk geschaffen, und der in einer Zeit, welche der Willkür in barocken Ausschreitungen huldigte, solche Reinheit und Strenge des Styles festzuhalten wusste.

Den Reiz der Anlage vermag man indess erst zu würdigen, wenn man sich an den unvergleichlich schönen Garten erinnert, der leider seit einigen Jahren durch die nimmersatte Veränderungslust der Franzosen so gut wie zerstört worden ist. Das Blumenparterre mit seinem Bassin und Springbrunnen und seinen



Zu S. 302. Fig. 87. Caen S. Pierre. (Baldinger nach Photogr.)

Statuen, eingefasst von mächtigen Baumgruppen; die schöne Verbindung, welche zwischen dem Garten und der Architektur bestand und eine lebensvolle Wechselwirkung erzeugte, das Alles gab dem Ganzen erst die Vollendung. Die Grottenanlage an der linken Seite des Parks ist ein charakteristisches Beispiel jener ins Naturwüchsige übergehenden Rustica, welche die Renaissance für solche Zwecke anzuwenden liebte.

§. 87.

Andre Werke von de Brosse.

Einige Jahre vor der Ausführung seines Hauptbaues errichtete de Brosse, der selbst Hugenott war, zu Charenton das Bethaus der Protestanten, zu dessen Aufführung Heinrich IV die Erlaubniss gegeben hatte. Es wurde 1606 begonnen, aber 1685 nach Zurücknahme des Edikts von Nantes zerstört. Der Bau muss ein besonderes Interesse dargeboten haben, denn der Architekt hatte dabei das Vorbild der antiken Basiliken im Auge und errichtete das Gebäude als kolossales Rechteck, welches rings auf allen Seiten von drei Galerieen umzogen war. Die untere Säulenstellung befolgte die toskanische, die zweite die dorische, die oberste die ionische Ordnung. Drei Portale vermittelten den Zugang und einundachtzig Fenster gaben dem Raume reichliches Licht. Das Innere wie das Aeussere enthielt sich in protestantischer Einfachheit jeden Schmuckes und zeigte dieselbe nüchterne Strenge, welche einen allgemeinen Charakterzug der damaligen Bauten ausmacht. Eben desshalb fand diese schlichte Behandlung bei den Zeitgenossen keinen Anstoss, und de Brosse erntete für seine grossartige und zweckmässige Construktion allgemeine Bewunderung.

Dass er indess auch reichere Compositionen auszuführen verstand, bewies er an der Façade von St. Gervais, zu welcher Ludwig XIII am 24 Juli 1616 den Grundstein legte.[1] Ohne Rücksicht auf den gothischen Charakter des Baues setzte er die Façade als selbständiges Decorationsstück dem Baue vor und schmückte sie mit den drei antiken Säulenordnungen. Es war das erste Beispiel dieser Anwendung der classischen Architektur in Frankreich, wesshalb diese Façade lange Zeit in hohem Ansehen stand.

Einige Jahre vorher, 1613, hatte de Brosse Gelegenheit, eine der grossartigsten Nützlichkeitsbauten auszuführen. Die ganze südliche Hälfte der Hauptstadt entbehrte schon lange hinreichenden guten Trinkwassers, und Heinrich IV hatte desshalb den Plan

[1] F. de Guilhermy, Description archéologique de Paris, p. 178.

gefasst, den noch von den Römern herrührenden Aquädukt von Arcueil wieder herzustellen. Der Dolch Ravaillac's hatte auch diesen Plan nicht zur Ausführung kommen lassen, und das Volk von Paris würde noch lange auf die Wohlthat frischen Trinkwassers haben verzichten müssen, wenn nicht der Palast des Luxembourg für seine Wasserwerke dasselbe Bedürfniss getheilt hätte. Die Königin liess desshalb 1613 durch de Brosse den Plan wieder aufnehmen und den grossartigen Bau der Römer herstellen. Die römische Wasserleitung, welche hauptsächlich die Thermen zu versorgen hatte, brachte in einer Länge von 16 Kilometer das Wasser von Rungis nach Paris. Durch die Normannen zerstört und seit Jahrhunderten dem Verfall preisgegeben, stand sie nur noch als Ruine in einzelnen Ueberresten da, so dass man das Werk de Brosse's als eine ganz neue Schöpfung bezeichnen kann. Er prägte ihm jenen Charakter gediegener Grösse auf, welcher die Römerbauten derselben Art auszeichnet. Der Aquädukt überschreitet das Thal von Arcueil auf 25 Bogen in einer Höhe von 83 Mètres, gehört also zu den kühnsten Constructionen dieser Art. Der Bau wurde 1624 vollendet und gab Veranlassung zur Errichtung zahlreicher Brunnen in den südlichen Theilen der Stadt.

Endlich hatte de Brosse den im März 1618 durch Brand zerstörten grossen Saal des Palais de Justice zu Paris wieder herzustellen. Mit Beibehaltung der alten Grundmauern schloss er sich der zweischiffigen Anlage des früheren Saales an, ohne jedoch im Mindesten Rücksicht auf den Styl der übrigen Theile zu nehmen. Er gab dem Saal, der früher hölzerne Bedeckung in Form gothischer Tonnengewölbe gehabt hatte, steinerne rundbogige Wölbungen, die in der Mitte auf einer Reihe von Pfeilern ruhen. Letztere erhielten eine Decoration von dorischen Pilastern. Zwei breite Halbkreisfenster und darüber zwei Rundfenster in den schmalen Schlussseiten geben dem Raum reichliches Licht. Die Architektur ist nicht ohne Würde, aber doch von einer erkältenden Nüchternheit. Sie beweist gleich den übrigen Schöpfungen, dass de Brosse zu jenen Architekten gehört, die mehr durch Reflexion und rationelle Auffassung als durch Phantasie hervorragen.

§. 88.

Privatschlösser dieser Zeit.

Aus der ziemlich ansehnlichen Reihe von Schlössern, welche während der ersten Dezennien des XVII Jahrhunderts errichtet wurden, heben wir einige besonders charakteristische hervor, um an ihnen die weitere Entwicklung des französischen Schlossbaues darzulegen.

Als gemeinsamer Grundzug ist festzuhalten, dass noch immer die nationalen Sitten, anknüpfend an die Traditionen der früheren Epoche, das Massgebende bei diesen Anlagen sind, dass die Vertheilung der Räume, die Anordnung der Treppen, die regelmässige Gruppirung um einen viereckigen Hof die feste Norm bilden. Besonders ist es für die Gesammterscheinung dieser Bauten bezeichnend, dass sie zwar in italienischer Weise mehr nach Ruhe und Einfachheit der Linien streben, aber im Anfang der Epoche die Eckpavillons und damit die malerische Massengliederung auch jetzt mit Vorliebe festhalten, ja dass selbst Rundthürme und Wassergräben mit Zugbrücken keineswegs völlig aus dem Bauprogramm schwinden. Dagegen kommen die grossen Galerieen, der Stolz des XVI Jahrhunderts, jetzt in Abnahme, und das Leben der Schlossbewohner zieht sich als ein mehr intimes in behaglichere Zimmer und Säle zurück.

Für die künstlerische Charakteristik lassen sich zwei ganz verschiedene, ja entgegengesetzte Typen unterscheiden. Der eine beruht auf einer fast absichtlich zur Schau getragenen, oft bis zum äussersten Grade getriebenen Einfacheit, die nichts kennt als die schlichteste Verbindung von Backsteinbau und Rusticaquadern, und eine Derbheit der Profile, die nicht selten zur plumpen Schwerfälligkeit wird. Der andere nimmt zwar dieselben Grundelemente auf, weiss aber aus ihnen eine reichere decorative Wirkung zu gewinnen, die freilich in der Regel zu barocken Formen und zu üppiger Ueberladung neigt. In beiden Fällen muss für den Mangel an feiner künstlerischer Durchbildung das ächt nationale, oft wahrhaft originelle Gepräge entschädigen.

Von beiden Typen liefert das Schloss Tanlay in Burgund in seinen verschiedenen Gebäuden bezeichnende Beispiele.[1] Der Hauptbau wurde 1559 durch François de Coligny, Bruder des berühmten Admirals, begonnen, aber nur ein runder Eckthurm mit den anstossenden Theilen der beiden Flügel vollendet. Ein neuer Besitzer, Jacques Chabot, Marquis de Mirebeau, fügte 1610 das sogenannte »kleine Schloss« hinzu, einen vor dem Hauptbau selbständig sich erhebenden Pavillon. Dieser zeigt im Erdgeschoss die üppigste Rustica mit einer wahrhaft phantastisch überschwänglichen Decoration, in welcher alle Arten von Linienspielen mit vegetabilischen Mustern wechseln. Darüber erhebt sich ein oberes Geschoss mit eleganten korinthischen Pilastern, reichen Fenstergiebeln und einem prachtvollen, ganz mit Laubwerk decorirten Fries. Dieser üppige Bau, völlig aus Quadern aufgeführt, war auf den Contrast mit dem Wasser des umgebenden Grabens berechnet.

Von höchster Nüchternheit ist dagegen der weitere Ausbau

[1] Sauvageot, choix de palais, Vol. I.

des Hauptschlosses, welcher durch den Finanzintendanten d'Hémery in den ersten Jahren der Regierung Ludwigs XIV seit 1643 ausgeführt wurde. Da derselbe nicht mehr dieser Epoche angehört, so gehen wir darüber hinweg, zumal uns ein anderes Schloss der Zeit Ludwigs XIII ein Beispiel ähnlicher Nüchternheit bietet.

Es ist das kleine Schloss Wideville[1] unweit Versailles. Es wurde von Claude de Bullion, der unter Heinrich IV und Ludwig XIII hohe Staatsämter bekleidete, erbaut. Die Anlage bildet ein Rechteck von geringer Tiefe, 30 Fuss bei 125 Fuss Breite. Auf beiden Seiten springen kleine Pavillons mit runden Dächern vor, die Mitte bildet ein grösserer ebenfalls vortretender Pavillon, der die übrigen einstöckigen Gebäude um ein Geschoss überragt und das Vestibül sammt einem quadratischen Saal enthält. Rechts neben demselben ist die in geradem Lauf ansteigende Treppe angeordnet, während links eine kleinere Seitentreppe liegt. Die ganze Eintheilung ist bequem und ansprechend. Der Bau erhebt sich, rings von Gräben umzogen, auf einer Insel mit hohem Unterbau, der auf den Ecken durch kleine festungsartige Thürme flankirt wird. Die ausserordentlich hohen Fenster, die Ecken, sowie die Gesimse bestehen aus Quadern, alles Uebrige ist in Ziegeln ausgeführt, und der ganze Bau zeigt die höchste Einfachheit und Nüchternheit. Von der inneren Ausstattung sind besonders die schönen glasirten Fussböden hervorzuheben. Im Park sieht man eine Grottenanlage in einer Rustica mit dorischen Säulen, welche eine Nachahmung von Tropfsteinbildungen zeigen.

In der Normandie, wo der Backsteinbau schon im Mittelalter eine künstlerische Ausbildung erlangt hatte, finden wir auch jetzt Beispiele einer reicheren Anwendung desselben. Besonders prächtig am Schloss von Beaumesnil[2] im Departement der Eure. Auf einer Insel, rings von Wasser umschlossen, erhebt sich der prächtige Bau, dessen Fenster und Thüren sowie die Ecken eine ungemein derbe Rustica zeigen, während die Wandflächen in Backstein mit rautenförmigen Mustern durchgeführt sind. Dieses sowie die originellen barockphantastischen Krönungen der Portale, der Fenster und der Lucarnen, die überall in den Formen die grösste Mannigfaltigkeit zeigen, endlich die gewaltigen ebenso reich durchgeführten Kamine und der pompöse Abschluss des mittleren Pavillons mit seinem runden Dache, verleihen dem Bau bei aller schweren Ueberladung ein ungemein malerisches Gepräge. Die Wirkung dieser reich gegliederten Massen wird durch den Wasserspiegel und die prächtigen Laubgruppen der unmittelbaren Umgebung aufs Glücklichste gesteigert. Der Bau besteht übrigens wie in Wideville aus einem langgestreckten Rechteck von 30 Fuss Tiefe bei 120 Fuss Breite. Die Mitte

[1] Sauvageot, choix de palais, Vol. III. — [2] Ebend. Vol. IV.

bildet ein vorspringender Pavillon, der das Vestibül sammt dem Treppenhause enthält.

Denselben Charakter, die gleiche Verbindung eines gemusterten Backsteinbaues mit derben Rusticaquadern findet man an den alten Theilen des Château des Ifs[1] bei Fécamp, nur dass die Anlage kleiner und die Decoration, obgleich ebenfalls derb und barock, nicht ganz so schwer und überladen ist wie in Beaumesnil. Der Bau besteht ebenfalls nur aus einem Rechteck von 25 Fuss zu 65 Fuss. Die Mitte enthält das Vestibül sammt dem Treppenhause, neben welchem jederseits ein grosses quadratisches Zimmer den übrigen Raum einnimmt. Auf den Ecken der Vorderfaçade sind kleine runde Thürme mit geschweiften Dächern angebracht, die als Kabinete mit den anstossenden Zimmern in Verbindung stehen. Auch hier ist also die malerische Bewegung der Massen hauptsächlich betont. Ein prächtiger Park bildet mit seinen Laubgruppen einen wirksamen Hintergrund.

§. 89.

Städtische Privathäuser.

Unter den vornehmen Wohnhäusern, welche aus dieser Zeit in den Hauptstädten des Landes überall noch vorhanden sind, darf als eins der bedeutendsten das Hôtel Montescot zu Chartres[2] bezeichnet werden. Es wurde im Anfang des XVII Jahrhunderts durch Claude de Montescot, Secretair Heinrichs IV, erbaut, diente nachmals als Kloster und ist gegenwärtig als Hôtel de ville benutzt. Der Bau, dessen Grundriss wir in Fig. 86 beifügen, zeigt die regelmässige Anlage, welche den vornehmen Stadtwohnungen in Frankreich seit längerer Zeit eigen war, in besonders klarer Anordnung. Um einen quadratischen Hof E gruppiren sich auf drei Seiten die Wohnräume, während auf der vierten Seite gegen die Strasse eine Mauer mit dem Eingangsthor den Abschluss bildet. Die Haupttreppe A liegt in der Mitte des Flügels an der Rückseite, eine zweite Treppe B ist im linken Flügel angebracht. Die Architektur, aus Ziegeln und Quadern bestehend, zeigt das äusserste Maass von Nüchternheit, nirgends das geringste Ornament, und selbst die Gesimse und sonstigen Glieder sind von einer ans Rohe grenzenden Plumpheit. Nur die grossen Verhältnisse und die glückliche Bewegung der Massen geben dem Bau ein stattliches Gepräge. Bemerkenswerth ist, dass die Einfassungen der Fenster und die Pilaster, welche die Wände gliedern, aus Backstein gebildet sind, während die übrigen Theile meistens den Quaderbau zeigen. Beim Hauptportal, das eine reichere

[1] Sauvageot, Vol. II. — [2] Ebend.

Anlage erhalten hat, wechseln Quader mit Backsteinen. Die drei Portale der Hoffaçaden sind reicher ausgeführt und selbst mit plastischem Schmuck versehen.

Ungleich eleganter und prächtiger ist das Hôtel de Vogüé zu Dijon, welches um dieselbe Zeit von Etienne Bouhier, der als Rath im Parlament von Burgund eine einflussreiche Stelle bekleidete, erbaut wurde.[1] Man darf das Jahr 1614 als Datum der Vollendung des Baues annehmen, denn diese Jahrzahl liest man am Kamin des grossen Saales. Bouhier war ein begeisterter Kunstfreund, machte Reisen in Italien und trieb seine Studien

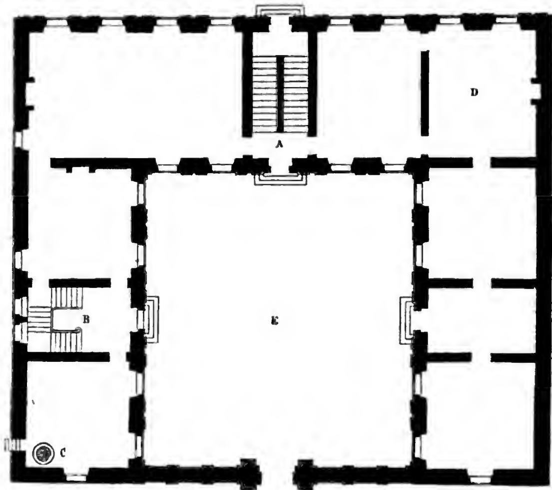


Fig. 86. Hôtel Montescot zu Chartres. (Sauvageot.)

so weit, dass im Jahre 1630 das Hospital der Stadt nach seinen Plänen erbaut wurde. Wahrscheinlich hat er auch die Entwürfe zu der prächtigen Wohnung gemacht, die er früher für sich ausführen liess. Gewisse Eigenheiten sowohl in der Anordnung des Grundrisses wie in der originellen, dabei jedoch willkürlichen und sogar seltsamen Behandlung der Architektur scheinen dafür zu sprechen, dass man es hier mit dem Werke eines geistreichen Dilettanten zu thun hat.

[1] Vgl. die ausführliche Aufnahme bei Sauvageot, Vol. I. Einzelnes bei Rouyer et Darcel, I, pl. 48—50 und in Berty's ren. mon. II, pl. 47—49.

Der Bau gruppirt sich mit drei Flügeln um einen kleinen Hof, der nach der Strasse durch eine Mauer mit barockprächtigem Eingang abgeschlossen wird. An diese Mauer legt sich nach innen eine Arkade, die in der höchsten Pracht der Ausführung ein elegantes Beispiel antiker Studien enthält und in ihrem graziösen Classicismus von dem derberen Charakter der übrigen Theile auffallend abweicht. Der Bau ist im Uebrigen weder durch glückliche Verhältnisse, noch durch Consequenz der Durchbildung hervorragend. Die Fenster z. B. haben auffallend dürftige Rahmen, mit denen die schweren auf Consolen ruhenden Giebelkrönungen, die theils rund, theils gerade, theils in Voluten aufgerollt sind, wunderlich contrastiren. Im Einzelnen herrscht freilich an diesen Theilen grosser Reichthum der Decoration, die in feiner Ausführung vegetabilische und figürliche Elemente verbindet. Es ist eine Ueppigkeit der Conception, die immer neue Motive bringt und durch den Reichthum der Variationen, der sich selbst auf die Umrahmungen der Dachfenster erstreckt, die Harmonie der Wirkung preisgiebt. Aber die Gediegenheit der Ausführung, die consequente Anwendung eines reinen Quaderbaues, der sich über alle Theile gleichmässig erstreckt, geben dem Gebäude den Werth einer höchst originellen Schöpfung. Dazu kommt die ausgezeichnete Erhaltung, die sich bis auf die bunt glasirten Dächer mit ihren eleganten Bleispitzen, die prächtige Laterne im Treppenhaus, die charaktervolle Eisenarbeit des Brunnens im Wirthschaftshofe, endlich auf die Holzvertäfelung und die gesammte innere Ausstattung der Zimmer erstreckt.

Kleinere Privathäuser dieser Epoche sieht man in manchen andern Städten. Wir nennen in Rouen das stattliche Haus der Rue de la grosse Horloge, welches die Ecke der Rue des belles femmes bildet. Es trägt die Jahrzahl 1601 und gehört zu den reichsten dieser Epoche.[1] In Paris zählt hierher das Hôtel Sully[2] in der Rue St. Antoine, erbaut seit 1624, eine der grössten und vollständigsten unter den vornehmen städtischen Privatwohnungen dieser Zeit, ungewöhnlich reich an plastischer Decoration. Ferner in Arras[3] ein Haus in der Rue des Balances, das in derben kraftvollen Formen durchgeführt ist. Diese Beispiele mögen statt vieler anderer genügen.

Zu palastartiger Grösse und Bedeutung erhob sich die fürstliche Wohnung, welche Richelieu seit 1624 durch *Jacques Lemercier* sich gegenüber der Nordseite des Louvre erbauen liess und der er den Namen »Palais Cardinal« gab. Kaum war der stolze Bau vollendet (1639), so schenkte der Besitzer ihn dem Könige. Seit 1643 wurde das nun als Palais Royal bezeichnete Gebäude

[1] Aufn. in Berty, la renaissance monumentale, Vol. II. — [2] Blondel, archit. Françoise, Vol. II. — [3] Berty, a. a. O. Vol. I.

Sitz der Regentin Anna von Oesterreich, und Ludwig XIV überliess es an Philipp von Orleans, der jene bedeutenden Umgestaltungen damit vornehmen liess, unter welchen wir es kennen. Ursprünglich bestand der grossartige Palast aus einer Anzahl im Rechteck gruppirter Flügel, die sich um zwei grosse Höfe lagerten. Der Haupthof war auf drei Seiten von Gebäuden umgeben; an der vierten grenzte ein Erdgeschoss mit Arkaden, über welchen sich eine Terrasse hinzog, ihn gegen den grossen prächtigen Garten ab. Im Innern herrschte fürstlicher Luxus in Anordnung und Ausstattung der Räume. Ausser den grossen Festsälen und Galerieen mit Marmorwerken und Gemälden von der Hand der ersten damaligen Meister enthielt der Palast zwei Säle fürs Schauspiel. einen kleinen für ausgewählte Kreise und einen grösseren für dreitausend Zuschauer. Diess war die classische Bühne, welche bald darauf durch die Meisterwerke eines Corneille, Racine und Molière ihre Weihe erhalten sollte.

§. 90.

Oeffentliche Gebäude.

Wie sehr die Zeit der Bürgerkriege und des Religionsstreits hemmend auf die Entwicklung der Städte gewirkt, sahen wir schon bei Betrachtung des Stadthauses von Paris (§. 55), dessen Bau längere Zeit ruhte und erst unter Heinrich IV zur Vollendung kam. Die Regierung dieses volksfreundlichen Königs ist es denn überhaupt, welche dem Bürgerthum Schutz und Freiheit der Entwicklung gewährt. Zum Zeugniss dessen erheben sich seit dem Anfang des XVII Jahrhunderts in mehreren der wichtigsten Städte des Landes Rathhäuser in den kräftigen, selbst derben Formen der Zeit, aber zugleich in der energischen Ueppigkeit der Decoration, deren dieser Styl fähig ist. Man glaubt in der Frische und der Opulenz dieser Gebäude einen Wiederschein des neuen Lebensgefühls zu erkennen. welches unter dem Scepter Heinrichs IV nach so langen Leiden dem Bürgerthum wiederkehrte.

Eins der bedeutendsten unter diesen Denkmalen ist das Stadthaus von La Rochelle, diesem berühmten Waffenplatz der Hugenotten.[1] Das Gebäude ist in verschiedenen Zeiten errichtet, und ein Theil desselben stammt aus dem XV Jahrhundert. Im Jahr 1605 legte man den Grundstein zu der Galerie und dem grossen Saale, welche noch jetzt das Prachtstück des ganzen Baues bilden. Im Erdgeschoss zieht sich eine Arkade auf ungemein kurzen, derben dorischen Säulen vor der Façade hin.

[1] Aufn. in Rouyer et Darcel, Art architectural. Vol. II, pl. 13.

Die Schäfte der Säulen bestehen aus cannelirten Trommeln, die mit schweren Bossagen wechseln. Um die Galerie nicht gar zu eng und zu düster zu machen, hat der Architekt unter den grossen Fenstern des oberen Stockwerks, wo die Durchbrechung der Mauermasse es gestattete, die dort zu erwartende Säule fortgelassen und die beiden Bögen mit einem schwebenden Schlussstein verbunden. Dadurch entsteht eine ebenso phantasievolle wie rationelle Rhythmik, die in den oberen Theilen durch schlanke korinthische Pilaster ihre Fortsetzung findet. In den weiteren Intervallen derselben sind grosse Fenster mit geradem Sturz angebracht, in den engeren dagegen Nischen mit Statuen auf eleganten Sockeln. Ein Dachgeschoss mit barock aber höchst originell componirten Fenstern und Giebeln bildet den energisch wirksamen Abschluss. Alle Theile des Baues zeigen eine für diese Zeit ungewöhnlich reiche Decoration: in den Bogenzwickeln der Arkaden Trophäen und Laubgewinde, an den schwebenden Schlusssteinen Masken, im Triglyphenfries Embleme sammt dem Namenszug des Königs, am Fries des Hauptgeschosses elegante Akanthusranken, an den Krönungen der Dachgiebel Masken und Voluten, hermenartige Karyatiden und Genien mit Füllhörnern. So ist der prächtige Bau noch jetzt ein Zeugniss von der Macht und Blüthe der Stadt, die bald darauf (1628) ihren Todesstoss erhielt. Ehemals befand sich an dieser Façade eine doppelte Freitreppe mit dem Reiterbild Heinrichs IV.

Im Jahr 1627 begann die alte Krönungsstadt der französischen Könige, Rheims, ebenfalls den Bau eines neuen Rathhauses, welches seiner Anlage und Ausführung nach sich dem Vorbild des Pariser Stadthauses anschliesst. Die Façade wird wie dort von zwei Pavillons mit hohen Dächern flankirt. Ein mittlerer Pavillon enthält den Haupteingang und wird von einem Uhrthurme bekrönt. Die Verhältnisse sind tüchtig, die Eintheilung und Gliederung der Façade klar und in kräftigen noch ziemlich reinen Formen durchgeführt. Das Erdgeschoss hat dorische Halbsäulen und Rustica, die auch für die Fenstereinfassungen verwendet ist. Im oberen Geschoss sind korinthische Halbsäulen angeordnet, während das zweite Stockwerk, mit welchem die Pavillons über die anderen Theile hervorragen, ionische Halbsäulen zeigt. Ein Dachgeschoss mit abwechselnd grösseren und kleineren Lucarnen bildet den Abschluss. Ueber dem Portal sieht man in einem Relief von Kalkstein das Reiterbild Ludwigs XIII, welches an die Stelle eines im Jahr 1792 zerstörten Holzreliefs getreten ist. Die dabei befindliche Inschrift nennt als Datum der Vollendung des Baues das Jahr 1636.

Von grossartiger Anlage, prachtvoll wenn auch in etwas schwulstigen Formen ausgeführt, ist das Stadthaus von Lyon, 1646 begonnen, aber seiner ganzen künstlerischen Haltung nach

in diese Epoche gehörend.[1] In neuerer Zeit schön restaurirt, ausgebaut und vergrössert, ist das Gebäude ein pompöser Ausdruck der Lebensfülle dieser reichen und mächtigen Stadt. Hauptsächlich trägt dazu die reiche plastische Ausstattung bei, die in ihrer Fülle und Kraft an die römischen Monumente des südlichen Frankreich erinnert. Dazu kommt, dass die architektonischen Formen ziemlich rein und edel behandelt sind mit wenig barocker Willkür; ferner dass der ganze Bau in Quadern ausgeführt ist, ein Vorzug, den er mit den Stadthäusern von Paris, La Rochelle und Rheims theilt.

Die Façade folgt wieder der durch das Pariser Stadthaus gegebenen Anordnung: auf beiden Seiten kräftige Pavillons, mit runden Dächern geschlossen, in der Mitte der Haupteingang, darüber im obersten Geschoss eine Flachnische mit dem Reiterbild Ludwigs XIII, dahinter aufragend der stattliche Glockenthurm mit der Uhr, der mit einer reichen Laterne originell abgeschlossen wird. Grosse Opulenz erhält die Façade durch den plastischen Schmuck: im Erdgeschoss Masken an den Schlusssteinen der Fensterbögen und Portraitmedaillons in den Bogenfeldern, im Hauptgeschoss ruhende Löwen auf den Giebeln der Fenster; im oberen Stockwerk Fruchtschnüre an den Fenstern, Trophäen in den Frontons der Pavillons, auf welchen die allegorischen Figuren der vier Kardinaltugenden ruhen, endlich ähnliche Figuren als Krönung der mittleren Nische und des Glockenthurmes.

Für das Innere ist die Anordnung von grossem Reiz, dass der prächtige Haupthof bedeutend höher liegt als das Niveau der Strasse, eine Anordnung, die übrigens in verwandter Weise schon an den Stadthäusern zu Orleans und zu Paris angetroffen wird. Die innere Decoration gehört grösstentheils der jüngsten mit bedeutenden Mitteln ausgeführten Herstellung an.

---

[1] Vgl. das Prachtwerk von T. Desjardins, monogr. de l'hôtel de ville de Lyon. fol. Paris 1867.

IX. Kapitel.

Der Kirchenbau der Renaissancezeit.

§. 91.

Die Entwicklungsstufen desselben.

In Italien hatte die Renaissance kraft der Universalität ihres Strebens die kirchliche Architektur gleich der profanen in ihr Programm aufgenommen und auch in Gebäuden des religiösen Bedürfnisses ihr künstlerisches Ideal zu verwirklichen gesucht. In grösster Mannichfaltigkeit tritt uns diese Tendenz dort entgegen: die Basilika, das einschiffige Langhaus mit flacher Decke oder mit Gewölben, Systeme von Kuppeln und Tonnen, oder ausschliesslich Tonnengewölbe, nicht minder das Kreuzgewölbe kommen zur Anwendung. Vor allem wird der Centralbau in Verbindung mit der Kuppel gepflegt und in vielfacher Umgestaltung als Rundbau, Polygon, Quadrat oder griechisches Kreuz ausgebildet. Damit geht von Anbeginn das Streben Hand in Hand, diesen Werken durch eine Gliederung, Construktion und Decoration im Geiste des classischen Alterthums das Gepräge von antiken Tempelbauten zu geben.

Nichts von alledem treffen wir in Frankreich. Seit dem Beginn des XIII Jahrhunderts hatte der Kirchenbau mit so beispielloser Energie die materiellen und künstlerischen Kräfte der Nation in Anspruch genommen, mit einer solchen Fülle kirchlicher Bauten jeden Ranges von der Kathedrale bis zur kleinsten Kapelle und Dorfkirche das Land bedeckt, dass nach dieser Richtung kaum noch Etwas zu thun übrig blieb. Wo in einzelnen Fällen Bauten der früheren Zeit zu vollenden, oder wo neue zu errichten waren, da geschah es durchaus in mittelalterlicher Weise, in jenem spätgothischen Flamboyantstyl, der gerade in Frankreich eine seltene Opulenz und decorative Fülle entfaltet. Wir haben in §. 9 Beispiele dieser gothischen Nachzügler gegeben und dabei gefunden, dass bis tief ins XVI Jahrhundert diese nationale Bauweise in Kraft blieb. Ein noch erstaunlicheres Beispiel von dem zähen Festhalten am gothischen Styl und von dessen unverwüstlicher Lebenskraft ist die Kathedrale von Orleans, welche nach ihrer Zerstörung durch die Hugenotten auf Anordnung Heinrichs IV seit 1601 ganz nach mittelalterlicher Anlage und in gothischem Styl erneuert wurde. Man sieht aus diesen Thatsachen, dass die alten Bauhütten noch lange in Kraft blieben, und dass die Meister der gothischen Kunst, gestützt auf

die Anhänglichkeit des Bürgerthums und der kirchlichen Corporationen an den Styl des Mittelalters, denselben gegen die eindringende Renaissance zu behaupten wussten.

Als aber die Fürsten und der hohe Adel in allen Theilen des Landes Schlösser zu errichten begannen, die den neuen Styl glänzend zur Geltung brachten, konnte es nicht ausbleiben, dass der decorative Reiz dieser Bauten in einer Zeit der höchst gesteigerten Decorationslust bald auf alle Kreise einen tiefen Eindruck machte. Unter den alten Werkmeistern sogar erwachte der Drang, mit den Künstlern des modernen Styls zu wetteifern und Proben ihrer Bekanntschaft mit der Antike abzulegen. Etwa seit 1520 lassen sich Zeugnisse davon in den Kirchenbauten nachweisen. Doch tritt das antikisirende Element zunächst nur bescheiden. meist in decorativen Einzelheiten auf, denn die Tradition war so mächtig, dass nicht bloss der mittelalterliche Grundplan, die drei- oder fünfschiffige Anlage. der polygone Chor mit Umgang und Kapellenkranz, sondern auch das ganze System der gothischen Construktion, die Rippengewölbe und die grossen Spitzbogenfenster, die Strebepfeiler und Strebebögen festgehalten wurden. Aber im Einzelnen fängt man an, diese Construktionen durch eine neue Formensprache auszuprägen. Am wenigsten bemerkt man davon im Innern; doch kommen schon Pfeiler vor, die mit antiken Pilastern decorirt sind, und die in dieser Epoche so beliebten schwebenden Schlusssteine der Gewölbe werden mit antiken Formen, mit Arabesken und figürlichem Schmuck ausgestattet.

Viel umfassender ist die Anwendung der Renaissancedetails am Aeusseren. Hier werden die Strebepfeiler mit antiken Pilastern bekleidet und selbst die Gesimse mit antiken Architraven und Friesen verbunden; die Fialen nehmen die Gestalt von Kandelabern an, und die Strebebögen erhalten ebenso eine Decoration mit Renaissanceformen. Am eingreifendsten vollzieht sich diess Compromiss zwischen mittelalterlicher Anlage und antiker Ausprägung an den Portalen und überhaupt am ganzen Façadenbau. Zunächst sind es antike Einzelheiten, Säulenstellungen, Nischen, Cassettengewölbe sowie die mannichfaltigen Ornamente, welche ziemlich willkürlich sich der mittelalterlichen Anlage hinzufügen und solchen Façaden den Charakter einer harmlos spielenden Pracht verleihen. Um 1540 aber gewinnt eine strengere, mehr schulmässige Behandlung der antiken Formen die Ueberhand, und bald setzt man antike Säulenstellungen mit Gebälk und Giebel. manchmal in mehreren Geschossen, dem gothischen Baue vor, ohne die inneren Widersprüche solcher Anordnung zu empfinden.

Auffallend ist bei alledem, wie lange Frankreichs Kirchenbau sich gegen diese Neuerungen sträubt. Selbst in den Renaissanceschlössern bleiben die Kapellen noch lange Zeit völlig

gothisch, so nicht bloss in Gaillon (§. 13) und in Chenonceaux (§. 29), sondern sogar noch in Ecouen, wo Jean Bullant die Kapelle im gothischen Styl ausführte (§. 68) Dagegen sind es auch wieder zuerst die Schlosskapellen, welche den streng antiken Styl aufnehmen, und Philibert de l'Orme ist es, der in den Kapellen zu Villers-Coterets (§. 26) und zu Anet (§. 64) die classische Architektur zur Geltung bringt. Bei grösseren Kirchenbauten wird diess Beispiel aber erst im XVII Jahrhundert befolgt, und nachdem Salomon de Brosse 1616 die Façade von St. Gervais begonnen hat, wird bald darauf bei den Kirchen der Carmeliter und der Sorbonne (1635) der italienische Kuppelbau in Frankreich eingeführt.

§. 92.

Kirchen zu Caen.

Die Normandie, deren glänzende Leistungen auf dem Gebiet des Profanbaues wir unter den bedeutendsten Schöpfungen der Frührenaissance kennen gelernt haben, bringt auch im Kirchenbau eine Reihe von Werken hervor, in welchen dieser gemischte Uebergangsstyl sich zur höchsten decorativen Pracht entfaltet. Das Meisterstück dieser Epoche, welches nirgends seines Gleichen findet, ist der Chor von St. Pierre zu Caen, 1521 durch *Hector Sohier* begonnen.[1] Der Grundriss zeigt nach gothischer Weise polygonen Abschluss mit niedrigem Umgang und Kapellenkranz. Die Construktion und die Form der Pfeiler und Gewölbe sind noch durchaus mittelalterlich, aber die Decoration besteht aus einer Mischung spätgothischer Formen mit Details der Frührenaissance, in welcher die phantasievolle Ueppigkeit beider Style sich zu einer Wirkung von unvergleichlichem Zauber verbindet.

Im Innern[2] bestehen die Sterngewölbe aus den reichsten Verschlingungen, und die kräftig profilirten Rippen, in ihrer ganzen Ausdehnung mit frei durchbrochenem Ranken-Ornament besetzt, treffen in Schlusssteinen zusammen, die in Form von Zapfen frei niederschweben und in brillanter Weise mit Renaissanceformen decorirt sind. Noch grössere Pracht entfaltet sich an den phantastischen Baldachinen der Statuennischen, welche in den Ecken des Chorumgangs und der Kapellen überall angebracht sind. Bei ihnen entwickelt sich aus einem gothischen Unterbau die schlanke Krönung in den mannichfach bewegten Formen einer spielenden Frührenaissance.

Ihren Gipfel erreicht aber diese überschwänglich üppige

---

[1] Vgl Guide de Caen, 1857, p. 12. — [2] Eine Abbild. bei Chapuy, Moyen âge mon. II, pl. 284.

Architektur am Aeusseren (Fig. 87). Wie hier die gothische Construktion völlig in Renaissanceformen übersetzt ist, wie korinthische Pilaster mit vorgelegten Candelabern oder graziöse baldachingekrönte Nischen die Strebepfeiler bekleiden, wie die originellsten Phantasiespiele an Stelle der gothischen Fialen die krönenden Abschlüsse bilden, wie übermüthige Arabesken die Balustraden der Dachgalerieen füllen, und ähnliche Compositionen jede frei bleibende Fläche, die Zwickel über den Fenstern, die Friese und die Einfassungen der oberen Rundfenster bedecken, das gehört zum Geistreichsten und Graziösesten der gesammten Frührenaissance. Die Composition, frei von pedantischer Strenge, ergeht sich hier in dem genialen Uebermuth, der allein solchen Schöpfungen ihre Berechtigung giebt, und die Erfindung ist so lebensprühend, die Ausführung so elegant, dass das Ganze als ein wahres Meisterwerk unübertroffen in seiner Art dasteht.

Eine zweite Schöpfung verwandter Art sieht man in Caen an der kleinen Kirche St. Sauveur. Es ist ein unregelmässiger spätgothischer Bau, aus zwei Schiffen bestehend, die mit zwei polygonen Chören neben einander schliessen. Der eine ist ein glänzendes Werk spätgothischen Flamboyantstyls, der andere wetteifert mit ihm in den decorativen Formen der Frührenaissance. Auch hier sind elegante Pilaster zur Bekleidung verwendet, auch hier ist das ganze gothische System der Streben und Fialen in anmuthiger Weise aus Renaissanceformen zusammengesetzt, wie eine lustig übermüthige Parodie der gothischen Decoration. Diese prächtigen Werke erinnern an die in ihrer Art nicht minder ausgezeichnete Architektur des Hôtel d'Ecoville (§. 43).

§. 93.

Andre Kirchen der Normandie.

Zu den frühesten Werken dieses Uebergangstyls gehört die Kirche von Tréport, deren Portal ein Werk eleganter Frührenaissance ist.[1] Es öffnet sich mit zwei ganz flachen Bögen unter einem grossen Halbkreisbogen, dessen gothisch profilirte Laibung theils mit dem naturalistischen Blattwerk des spätmittelalterlichen Styles, theils mit Muscheln und aufgerollten Bändern in zierlichem Renaissancegeschmack decorirt ist. Zwischen beiden Oeffnungen hat eine Nische Platz gefunden, mit antikem Giebel bekrönt und mit korinthischen Pilastern eingefasst. Der übrige Theil des Bogenfeldes zeigt eine willkürliche Ausfüllung mit spätgothischen Baldachinen und Maasswerken.

Wie unklar die Meister dieser Epoche gerade im Kirchenbau

[1] Abb. in den Voyages pittor. Normandie, Vol. II, pl. 93.

zwischen beiden Stylen hin- und hertappen und dabei selbst in der Gothik aus dem Sattel geworfen werden, ohne doch in dem neuen Styl festen Fuss zu fassen, beweist die Façade der Kirche von Gisors.[1] Es ist ein Bau von höchst unregelmässiger mittelalterlicher Anlage, aus einem Hauptportal und zwei Seitenpforten bestehend, die durch gewaltige Strebepfeiler getrennt werden. An der nördlichen Ecke flankirt ein quadratischer aus dem Mittelalter stammender Thurm die Façade, während südlich in ganz schiefer Stellung, wunderlich genug, ein colossaler Thurm in den Formen der spätern Renaissance sich erhebt, der jedoch unvollendet geblieben ist. Mit Ausnahme desselben zeigt die ganze übrige Façade eine seltsame und missverstandene Mischung spätgothischer Formen mit Renaissancemotiven. Das Hauptportal mit seinem kolossalen Rundbogen hat eine Füllung von Nischen zwischen korinthischen Pilastern und im Tympanon ein Relief vom Traume Jacobs. In der Ausschmückung der Bogenlaibung und der Seitenwände herrscht das wunderlichste Stylgemisch. Ganz ungeschickt sind die oberen Theile des Mittelbaues decorirt. Ueber dem Portalbogen baut sich ein Flachbogengiebel auf, mit plumpen Sculpturen gefüllt, und darüber steigt ein Tabernakelbau empor, wie eine offene Loggia zwischen korinthischen Pilastern gestaltet, in seiner Art das beste und zierlichste Stück am ganzen Bau. Sieht man aber wie es bloss aufgepflanzt ist, um das dahinter liegende prachtvolle Spitzbogenfenster des Mittelschiffs zu maskiren, so erkennt man die ganze Kopflosigkeit des Baumeisters, der mit den alten Formen nichts mehr, und mit den neuen noch nichts anzufangen wusste. Dasselbe Durcheinander zeigt sich an allen übrigen Theilen dieser grotesken Façade, namentlich an dem oberen Geschoss und der achteckigen Krönung des nördlichen Thurmes. Dergleichen sieht wohl toll und übermüthig genug aus, gehört aber doch bei aller decorativen Pracht zum Unerquicklichsten und Armseligsten seiner Art.

Etwas mehr Haltung zeigt die Façade der Kirche von Vétheuil.[2] Chor und Thurmbau gehören dem Mittelalter an, während die Sakristei, das Schiff und die Portale von 1533—1550 vollendet worden sind. Wenn die Einweihung, wie berichtet wird, erst 1588 stattfand, so hatte das seinen guten Grund, denn die oberen Theile der Façade sind offenbar nicht früher vollendet worden. Man erkennt das leicht aus der strengeren Observanz, in welcher hier die antiken Elemente zur Verwendung gebracht sind, und schon der Triglyphenfries der sammt Consolengesims den Hauptbau abschliesst und von einem classischen Giebel gekrönt wird, kann nicht vor der Epoche Heinrichs II

[1] Aufn. in Gailhabaud IV. Vgl. Voyages, Normandie II, pl. 200—204. — [2] Aufn. bei Gailhabaud IV.

ausgeführt worden sein. Im Uebrigen ist sowohl am Hauptportal wie an der grossen Pforte des Querschiffs, die auf eine elegante Vorhalle mündet, die Mitwirkung gothischer Formen vereinfacht, und das Streben offenbar auf Grösse und Klarheit gerichtet. Doch hat auch hier die Rathlosigkeit des Architekten, namentlich in der Nischenbekrönung des Hauptportals, sich wunderlich genug ausgesprochen.

Wahrhaft wohlthuend berührt dagegen die grossartige Façade der Kirche Ste. Clotilde zu Andelys.[1] Hier ist die mittelalterliche Anordnung ebenfalls beibehalten, aber mit den wohlverstandenen Elementen der antiken Bauweise so glücklich und in so eminentem künstlerischem Geiste in Verbindung gesetzt, dass eine grossartige und harmonische, wenngleich selbstverständlich bloss decorative Wirkung sich ergiebt. Zwei Hauptgeschosse sind durch mächtige gekuppelte Säulenstellungen, unten ionische, oben korinthische eingerahmt. Zwischen den Säulen bleibt noch Raum für elegante Nischen und anderes füllende Beiwerk. Im Erdgeschoss öffnet sich in gewaltigem, von ionischen Säulen eingefasstem Bogen das Portal, in zwei kleinere Bogenöffnungen getheilt, die auf eleganten Karyatiden ruhen. Das grosse Tympanon hat man auch hier nur durch Nischen zwischen Säulen auszufüllen verstanden. Ueber alle Theile verbreitet sich eine luxuriöse Ornamentik theils figürlicher, theils vegetabilischer Art, und den Abschluss bildet ein prachtvolles korinthisches Consolengesims. Das obere Geschoss füllt ein glänzendes Radfenster und darunter eine sehr elegante Galerie, deren Fensteröffnungen von korinthischen Säulen eingerahmt werden. Das Ganze ist eine Schöpfung von hohem künstlerischem Werthe.

In demselben Styl ist auch die Umwandlung des Innern vollzogen. Man sieht die gothischen Arkaden auf Pfeilern ruhen, die mit korinthischen Pilastern bekleidet sind; man sieht das Obergeschoss über einem antiken Gesims mit cannelirten korinthisirenden Pilastern aufsteigen und selbst die Triforien mit antiken Säulen und Gebälken decorirt, obschon die Fenster darüber die spätgothischen Flamboyantmuster zeigen. Für die Zeit des Baues ist nicht bloss die Jahreszahl 1540, die man auf einem Glasfenster bemerkt, massgebend, sondern der gesammte künstlerische Charakter spricht für die glänzende Epoche Heinrichs II.

Denselben durchgebildet classischen Geschmack zeigt endlich auch das Portal der Kirche von Aumale.[2] Es ist eine Composition völlig im Charakter des Titusbogens: ein grosser Halb-

[1] Treffliche Aufn. in Rouyer et Darcel, art archit. I, 28—33. Vgl. Voyages, Normandie II, 189. — [2] Abb. in den Voyages, Normandie II, 100 u. 101.

kreis, auf korinthischen Säulen ruhend, zwischen welchen Nischen mit Engelstatuen angebracht sind. In den Zwickeln dagegen schweben victorienartige Engel, während der Fries mit Lorbeerzweigen und Stierschädeln decorirt ist. Den oberen Abschluss bildet eine Aedicula, von korinthischen Säulen und classischem Giebel eingefasst, darin eine Madonnenstatue, zu beiden Seiten knieende Engel. Auf den Ecken kleinere Nischen mit Heiligenbildern, noch ganz in gothischem Sinn, aber in Renaissanceformen mit Baldachinen gekrönt. Dieses nochmalige Auftauchen eines mittelalterlichen Motivs ist um so bemerkenswerther, da das Portal die Jahrzahl 1608 trägt.

Ungleich seltener sind die Beispiele einer durchgreifenden Ausbildung des Innern in den Formen dieses Mischstyles. Eins der merkwürdigsten ist aber die kleine Kirche von Tillières, die zwischen 1543 und 1546 (denn beide Daten findet man an dem Monument) ausgeführt wurde.[1] Es handelt sich um das interessante Gewölbe des Chores, der polygon geschlossen und mit gothischen Spitzbogengewölben bedeckt ist. Die Rippen zeigen an den breiten Flächen elegante Renaissanceornamente, und die freischwebenden Schlusssteine sind in höchster Pracht mit Pilasterchen und Nischen, Masken und Arabesken, kleinen Figuren, bunt gemischt mit Voluten, Akanthusblättern und selbst noch einzelnem gothischem Laubwerk, geschmückt. Den vollen Charakter einer schon üppig ausschweifenden Renaissance tragen die luxuriösen Steinreliefs, mit welchen sämmtliche Gewölbkappen in ganzer Ausdehnung bedeckt sind. Nackte Figuren in allen Verkürzungen und Bewegungen spielen dabei eine Hauptrolle. Bald sind es Genien, bald Fabelwesen mit weiblichem Oberleib, bald grosse Masken oder Flügelwesen verschiedener Art, die mit einem schweren, vielfach aufgerollten Cartouchenwerk sowie mit Blumenranken und Emblemen verschiedener Art ein buntes Quodlibet bilden. Dieser Styl ist nicht bloss unkirchlich im höchsten Grade, sondern — was schlimmer — unkünstlerisch. Es ist die widerlich ins Kraut geschossene Decoration der Schule von Fontainebleau, die hier ihre Früchte trägt, und die nicht mehr in feinem sinnigem Spiel die Flächen gliedern, sondern in breitspuriger Selbstverherrlichung Aller Augen auf sich lenken will.

§. 94.

Kirchen zu Paris.

Die Stadt Paris hat im Bündniss mit der Sorbonne während des XVI Jahrhunderts in allen Geisteskämpfen, namentlich in

[1] Aufn. bei Rouyer et Darcel II, 1—6.

denen des religiösen Gebiets eine energische Rückschrittsrolle gespielt, die sich auch in ihren künstlerischen Unternehmungen ausdrückt. Von den zahlreichen und ansehnlichen, noch völlig dem gothischen Styl angehörenden Kirchen, welche sie in dieser Epoche ausführte, war schon im §. 9 die Rede. Indessen hatte die Baulust Franz I doch so viel Einfluss, dass auch hier unter seiner Regierung einige Kirchen entstanden, die den Stempel der neuen Zeit in hervorragender Weise an sich tragen. Zu diesen gehört zunächst St. Etienne du Mont.[1] Neben der alten Abtei von St. Geneviève hatte sich seit dem XIII Jahrhundert eine Pfarrkirche erhoben, die am Ende des XV Jahrhunderts bei der stark angewachsenen Volkszahl einen Erweiterungsbau dringend bedurfte. Aber erst 1517 kam man dazu den Bau zu beginnen, und 1537 war nur der Chor vollendet. Im folgenden Jahr kam das südliche Seitenschiff mit den Kapellen zum Abschluss, 1541 konnten die Altäre geweiht werden, aber noch 1563 blieb die Bauunternehmung im Gang, und die Façade wurde erst 1610 begonnen.

Die Kirche bietet im Innern ein wunderliches Compromiss zwischen der Gothik und der Renaissance, doch so dass letztere nur an den Brüstungen der Galerieen, den Eierstäben der Pfeilerkapitäle und ähnlichen untergeordneten Details zur Erscheinung kommt. In Anlage und Construktion noch völlig gothisch zeigt sie einen polygonen Chor mit Umgang und Kapellenkranz, ein hohes Mittelschiff mit übermässig hohen Seitenschiffen und niedrigen Kapellen. Der Eindruck ist nichts weniger als erfreulich, da das Missverhältniss der Höhenentwicklung unbefriedigend wirkt. Die Rundpfeiler werden im Chor durch spitzbogige gothisch gegliederte Arkaden verbunden, die gleich den breiten Gewölbrippen ohne Kapitäl sich aus dem Schaft entwickeln. Im Schiff kommt die fortgeschrittene Renaissance in architravirten Rundbögen zum Ausdruck, die aber dem Höhencharakter des Baues noch unangenehmer widersprechen. Eine merkwürdige Anordnung ist die Anlage eines Umgangs, der als Galerie in der halben Höhe des Mittelschiffs die Pfeiler verbindet und sich an der Rückseite um dieselben hinzieht, eine Communikation um den ganzen Bau gewährend. Die gothischen Sterngewölbe sind sämmtlich mit herabhängenden Schlusssteinen versehen, die höchst elegant in durchbrochener Arbeit wieder das beliebte Prachtstück der ganzen Anlage bilden. Schwerfällig und breit dagegen sind die Fenster, mit unschönem Maasswerk, die oberen spitzbogig, die unteren rundbogig geschlossen. Hässlich ist auch der Lettner mit seinen flachen Bögen und der durchbrochenen Wendeltreppe. Ein elegantes Decorationsstück dagegen die Portale zu den Chorum-

[1] Aufn. in Gailhabaud, IV.



Fig. 88. Paris St. Etienne du Mont. (Baldinger nach Photographie.)

gängen im Renaissancegeschmack. Mit einem Wort: es ist die handwerksmässig gewordene Gothik, die sich ungeschickt genug mit einzelnen antiken Schmucktheilen herauszuputzen sucht.

Anders verhält es sich mit der seit 1610 hinzugefügten Façade (Fig. 88). Sie schliesst sich in ihrer steil aufragenden Gesammtform dem Bau des Schiffes an, sucht aber die Elemente der Antike zur Gliederung und Decoration zu verwenden. Diess ist hier noch nicht zu einer völlig schulmässigen Durchführung vorgedrungen, doch kann man das interessante Werk als bahnbrechenden Vorläufer für die bald nachher auftretenden streng antikisirenden Façaden betrachten. Bezeichnend ist, dass die langen Fenster nach mittelalterlicher Sitte beibehalten sind, ja dass selbst das Radfenster noch Aufnahme gefunden hat. Der Mittelbau mit seinen eleganten korinthischen Säulen nach der »französischen Ordnung« de l'Orme's, und dem reich geschmückten Giebel, darüber als oberer Abschluss der zweite gebogene Giebel, in allen Theilen mit geschmackvoller Ornamentik ausgestattet, ist ein Beweis, mit welcher Anstrengung man die antiken Systeme den Kirchenfaçaden anzupassen suchte.

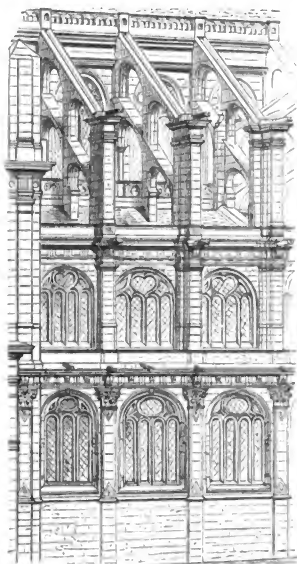


Fig. 89. Paris. St. Eustache. (Baldinger nach Photogr.)

Von ungleich höherem Werth ist die schöne und grosse Kirche St. Eustache, die reichste und grösste Pfarrkirche auf dem rechten Seineufer.[1] Sie wurde seit 1532 unter Leitung eines Meisters *David* völlig neu erbaut, und zwar begann man mit dem Schiff zuerst. Die Bauführung schritt langsam vor, und der Chor wurde erst 1624, das Ganze noch etwas später vollendet.

Auch hier begegnen wir einer streng mittelalterlichen Anlage, die mit seltner Consequenz in so später Zeit festgehalten und zu schöner Harmonie durchgeführt worden ist. Das Innere zeigt bedeutende Verhältnisse und jene Neigung zum Ueberschlan-

[1] Vgl. V. Calliat, l'église St. Eustache à Paris. Fol. Paris.

ken, die in der spätgothischen Kunst Frankreichs noch einmal mächtig ausbricht. Das Mittelschiff erhebt sich wenig über die vier hohen Seitenschiffe, hat aber doch unter seinen Fenstern ein vollständiges Triforium. Niedrige Kapellen umgeben die Abseiten und setzen sich mit diesen als Umgänge um den hohen Chor fort. Der Eindruck des Innern ist ein überaus lichter, freier und wohlthuender. Alle Formenausbildung vollzieht sich im Rundbogen und im feinsten Renaissancestyl, alle constructiven Gedanken gehören sammt der Anlage und Eintheilung des Planes dem gothischen System. So zeigen namentlich die Pfeiler mittelalterliche, aber sehr breit gezogene Profilirungen, die mit reichen Renaissanceformen decorirt sind.

Am Aeusseren (Fig. 89) sind die Strebepfeiler und Bögen, die Gesimse und die Fenster, die Giebel der Kreuzschiffe mit ihren Portalen völlig in Renaissanceformen übersetzt; aber es fehlt jene geistreich freie Behandlung von St. Pierre zu Caen, und statt ihrer tritt ein etwas barocker Classicismus ein, der am entschiedensten an den Strebebögen und den Fenstern Schiffbruch leidet. Eine schöne und wirkungsvolle Composition in reich decorativer Frührenaissance war dagegen die Hauptfaçade mit ihren drei Portalen, die später, noch unvollendet, abgerissen und durch die Architekten Mansard de Jouy und Moreau mit dem stümperhaften, zum übrigen Bau gar nicht passenden Werk vertauscht wurde, welches man jetzt sieht.

§. 95.

Kirchen zu Troyes.

Ein verheerender Brand, welcher im Jahr 1524 die Stadt Troyes betraf und ganze Stadtviertel sammt sieben Kirchen zerstörte, gab Veranlassung zu Neubauten aller Art, die in umfassender Weise auch den kirchlichen Monumenten zu Gute kamen. Troyes, noch immer eine der anziehendsten und alterthümlichsten Städte Frankreichs, bietet daher eine Reihe von kirchlichen Denkmalen, in welchen die Mischung des gothischen Styls mit der Renaissance mannigfach zum Ausdruck kommt. Meist in engen winkligen Strassen der dicht bevölkerten Stadt gelegen, sind diese Gebäude von mässigem Umfang und zeigen in ihrem Grundriss interessante Versuche, dem kirchlichen Bedürfniss gerecht zu werden, im Kampf mit äusserst beschränkenden Raumbedingungen. So sind z. B. mehrfach die Chöre geradlinig geschlossen, um die ganze von den anstossenden Strassen gestattete Breite auszunutzen, aber im Innern schliesst gleichwohl das Mittelschiff polygon, und die Seitenschiffe sammt ihren Kapellen, wo letztere vorhanden, suchen durch künstliche Gewölbeanlagen den rechtwinkligen Abschluss mit dem innern Polygon zu vermitteln.

Solcher Art ist die Kirche St. Nicolas, die von 1526—1600 völlig erneuert wurde. Sie besteht aus einem hohen Mittelschiff und zwei niedrigen schmalen Seitenschiffen, sämmtlich mit reichen Sterngewölben versehen, die in den Chorabtheilungen mit üppig durchbrochenen Ornamenten an den Rippen decorirt sind. In den Arkaden des Chores herrscht noch der Spitzbogen, während das Schiff den Rundbogen zeigt. Am meisten Mühe haben auch hier die Fenster verursacht, denn ihre grossen rundbogigen Oeffnungen sind mit einem Maasswerk gefüllt, welches theils aus hässlichen spätgothischen Formen, theils aus trockenen Renaissancemotiven besteht. Am westlichen Ende des Schiffes führt eine grosse Treppe an der Südseite zu einer prächtigen Empore, deren Anlage in ihrer Grossartigkeit wahrhaft überraschend ist. Auch am Aeussern kreuzen sich die beiden Style, und von den beiden Hauptportalen an der Nord- und Südseite gehört das erstere noch ganz der Spätgothik, während das andere sich in ziemlich freien phantasievollen Formen der Renaissance bewegt.

Noch stärker greift die Renaissance mit ihren reichen Decorationsformen in die gothische Construktion und Anlage hinein bei St. Pantaléon, wo das Innere gerade durch den bunten Wechsel der Formen zu höchst malerischer Wirkung kommt. Die Kirche besteht aus einem hohen Mittelschiff mit schmalen niedrigen Seitenschiffen und Kapellen. Der Chorschluss ist, ähnlich wie bei St. Nicolas, im Aeussern rechtwinklig, doch im Innern mit polygonem oder vielmehr halbkreisförmigem Abschluss des Mittelraumes. In den Arkaden, den Gewölben und den Fenstern der Seitenschiffe gehört alles noch der Gothik und dem Spitzbogen; dagegen sind die Pfeiler des Mittelschiffs als kolossale korinthische Säulen behandelt, die mit ihrem vorgekröpften Gebälk sich disharmonisch genug eindrängen. Ebenso hässlich ist das hölzerne Tonnengewölbe, mit welchem das Mittelschiff abschliesst. Auch die rundbogigen Oberfenster mit trocknem Füllwerk in Renaissanceform wirken ungünstig. Das Aeussere zeichnet sich durch den reichen Schmuck des Chores in spätgothischen Formen aus. Von den Portalen ist das südliche noch ein Werk der Gothik, während das nördliche der entwickelten Renaissance angehört.

An der kleinen Kirche St. Jean ist das Schiff vom Brande im Wesentlichen verschont geblieben; der Chor dagegen ebenfalls nach 1524 erbaut und zwar in so gesteigerten Dimensionen, dass die Seitenschiffe desselben an Höhe fast das alte Mittelschiff erreichen. Die Gewölbe der Chorumgänge und Kapellen zeigen die üppigsten Verschlingungen eines mit durchbrochenen phantastischen Ornamenten bekleideten Rippenwerks. Interessant ist namentlich die Vermittlung des achteckigen Schlusses mit der rechtwinkligen Form des Aeussern. Das Letztere zeigt gleich

dem um 1555 errichteten Glockenthurm dieselbe Stylmischung. Zahlreiche tüchtige Glasgemälde dieser Epoche schmücken die Kirche, und auch in den übrigen Denkmälern von Troyes sieht man noch genug ähnliche.

Einen andern Grundplan zeigt die kleine Kirche St. Nizier, die ebenfalls nach dem Brande in den Jahren 1535 bis 1578 erneuert wurde. Die Seitenschiffe setzen sich als Umgänge mit drei polygonen Halbkapellen um den aus dem Achteck geschlossenen Chor fort: eine Anordnung die schon in St. Madeleine auftritt, im Uebrigen in Frankreich zu den Ausnahmen gehört.[1] Die Arkaden, Gewölbe und Fenster zeigen noch den Spitzbogen, doch mischen sich in das Maasswerk der letzteren die Formen der Renaissance. Auffallend sind die breiten gedrückten Verhältnisse des Baues, welche der sonst in Troyes herrschenden ungemein schlanken Entwicklung entgegengesetzt sind. Von den Portalen zeigt das südliche noch gothische Reminiscenzen, das nördliche mit Säulen und Gebälk die Formen der Renaissance, und das westliche Hauptportal den letzteren Styl in einer eleganten triumphbogenartigen Composition, die in zwei Geschossen mit ionischen und korinthischen Säulen sammt eleganten Details sich ausspricht.

Dieselbe Grundrissbildung zeigt die kleine Kirche St. Rémy, deren Schiff noch dem Mittelalter angehört, während der Chor mit seinen Umgängen und Kapellen, seinen Gewölben und Fenstern den gemischten Styl des XVI Jahrhunderts verräth.

§. 96.

Kirchen im übrigen Frankreich.

Es genügt in einigen Beispielen die weitere Verbreitung dieser wunderlichen Mischformen, die künstlerisch keine erhebliche Bedeutung haben, nachzuweisen, um die allgemeine Herrschaft dieser phantastischen Decorationsweise hervorzuheben.

Noch unklar zwischen beiden Stylen schwankend zeigt sich die Façade der Kirche von Tilloloy[2] in der Picardie, Departement der Somme. Es ist ein hoher, breiter, ungegliederter Giebelbau, von zwei Rundthürmen mit spitzen Kegeldächern flankirt: eine Composition, die mehr an norddeutsche als an französische Bauten erinnert. Die Masse des Mauerwerks besteht aus

---

[1] Es ist diess jene äusserste Reduction des französischen Chorschema's mit Umgang und Kapellenkranz, welche an den norddeutschen Backsteinbauten von Lübeck, Doberan, Schwerin, Rostock, Wismar etc. vorkommt, und die wir in Frankreich ausserdem noch an St. Jean zu Caen, in Belgien an der Kathedrale von Tournay nachweisen können. — [2] Aufn. in A. Berty, ren. mon. Vol. I.

Backstein, alle charakteristischen Formen aber, das Portal, die Fenster, Gesimse und Nischen aus Quadern. Wunderlich spielen hier die Elemente der Renaissance mit zierlichem Arabeskenwerk der Pilaster, mit zahlreichen decorativen Nischen, mit der Umfassung, Krönung und Gliederung des Portals in die gothische Detailbildung hinein. Letztere findet ihren Ausdruck hauptsächlich in dem grossen Radfenster und in gewissen Maasswerkornamenten, die ebenso seltsam als geschmacklos den hohen Giebel zu schmücken sich anstrengen. Das Ganze zeigt uns eine bizarre Composition, die das volle Verständniss der Antike auch nicht annähernd erreicht, zugleich aber den richtigen Gebrauch der gothischen Formen verloren hat. Da im Innern die Jahrzahl 1554 sich findet, so haben wir in dem Urheber des Baues einen zurückgebliebenen Werkmeister der Provinz zu vermuthen, dem die Renaissance den Sinn verwirrt und selbst das Verständniss der altheimischen Ueberlieferung zerstört hat.

Wie an andern Orten um dieselbe Zeit componirt wurde, bezeugt ein kleiner Kirchenbau der Champagne. In der Nähe von Troyes unfern Rozières liegt der kleine Ort St. André, ehemals durch eine in der Revolution zerstörte Abtei ausgezeichnet. Die Pfarrkirche, ein an sich unansehnlicher Bau, erhält durch ein ungewöhnlich grossartiges und prachtvolles Hauptportal vom Jahre 1549 Bedeutung. Es ist eine der reichsten Compositionen dieser Art, welche die Epoche Heinrichs II hervorgebracht hat, und dürfte nicht leicht durch ein ähnliches übertroffen werden. Die Antike herrscht ausschliesslich, in vollem Verständniss der Formen, aber auch ohne alle schulmässige Trockenheit, vielmehr spricht sie sich mit der Kraft einer üppig überströmenden Phantasie aus. Das Ganze besteht triumphbogenartig aus zwei Ordnungen von vier korinthischen Säulen, die im Erdgeschoss zwei gleich hohe und weite Eingänge, im oberen Stockwerk zwei grosse Rundbogenfenster umschliessen. Ein prachtvoller Fries sammt Zahnschnittgesims trennt die beiden Stockwerke, ein Consolenfries mit antikem Tempelgiebel krönt das Ganze. Die Portale und Fenster, die Nischen und das Rahmenwerk der Seitenabtheilungen, die Stylobate, ja alle irgend sich darbietenden Flächen sind mit verschwenderischer Decoration bedeckt, und selbst über die Schäfte der Säulen sind Blumen- und Fruchtgehänge in festlicher Pracht ausgebreitet. Zwischen den beiden Fenstern ist die Statue des h. Andreas angebracht, und zwei andre Heiligenfiguren füllen die Nischen des oberen Geschosses.

Von ähnlicher Auffassung zeugt das Martinsportal der Kirche Notre Dame zu Epernay.[1] Ein reich cassettirter Bogen wird von zwei Ordnungen gekuppelter korinthischer Säulen eingerahmt,

---

[1] Taylor et Nodier, Voyages, Champagne.

und ein Consolengesims mit antikem Giebel macht auch hier den Abschluss. Doch erhebt sich darüber ein schmalerer Aufsatz, dessen Triglyphenfries von zwei Karyatiden getragen wird. Auf beiden Seiten vermitteln Voluten, in Pflanzengewinde auslaufend, den Uebergang zum breiteren Unterbau. Das Portal selbst besteht aus einer doppelten Oeffnung, deren Bögen auf Consolen ruhen. Ein reiches Gesims trennt diesen Theil von dem grossen triumphbogenartigen Rundbogen, der beide Oeffnungen umfasst. Sein Tympanon ist nach Art eines fünftheiligen Radfensters ausgefüllt, eine letzte Reminiscenz des Mittelalters. Alle Gliede-



Fig. 90. Chambord. Dorfkirche. (Lasius.)

rungen und Flächen dieses prächtigen Werkes sind mit verschwenderischem plastischem Schmuck bedeckt.

Auch im Süden finden wir ein ähnliches Prunkstück am Portal der Kirche Dalbade zu Toulouse. Es zeigt ebenfalls zwei Oeffnungen, die mit korinthischen Pilastern und cannelirten Halbsäulen eingefasst werden. Darüber bildet den Abschluss ein Gebälk sammt Fries mit eleganten Arabesken. In der Mitte sieht man auf reichgeschmückter Säule die Statue der Madonna, während auf beiden Seiten zierliche Nischen für ähnlichen Schmuck bestimmt waren. Das Tympanon ist von zwei Fenstern durchbrochen, der Bogen reich eingefasst, und der obere Abschluss durch eine Nische mit antikem Giebel bekrönt. Die Composition

des Ganzen hat noch etwas Unsicheres, die Decoration etwas willkürlich Spielendes, was auf die Zeit Franz I hinweist.

Dagegen gehört dem Anfang des XVII Jahrhunderts (inschriftlich 1611—1632 ausgeführt) die Kirche von St. Florentin in Burgund, Departement der Yonne,[1] ein Bau, der durch die elegante Façade des nördlichen Querschiffs bemerkenswerth ist. Der hohe, schmale Giebelbau wird durch polygone Thürme flankirt und zeigt in drei Geschossen eine Decoration mit korinthischen, ionischen und dann wieder korinthischen Pilastern, prächtige Consolengesimse, ein elegantes Portal und fein gegliederte Nischen, Alles in edler und flüssiger Behandlung mit gutem künstlerischem Gefühl durchgeführt. Es ist eins jener Beispiele, wo die Formen der Antike sich als blosse Decoration, aber mit Geschmack und Feinheit, einem ganz fremdartigen Baukörper anschmiegen.

Diesen vereinzelten Beispielen, denen sich noch manche anfügen liessen, genügt es uns das Muster einer kleinen Dorfkirche dieser Zeit hinzuzugeben. Es ist die Kirche zu Chambord (Fig. 90). Der sonst unbedeutende Bau zeichnet sich durch eine Façade aus, welche in der leichten graziösen Weise der Zeit Franz I ausgeführt ist. Obwohl nur eine Decoration, hat sie doch durch die gefälligen Verhältnisse, den ungemein glücklichen Aufbau und die zierliche Durchführung Anspruch auf Beachtung.

§. 97.

Thurmbauten.

Je weniger die Renaissance in Frankreich mit dem Innern der Kirchen anzufangen wusste, je unverbrüchlicher sich dort die Anlagen und Constructionen der Gothik gegen die neuen Formen behaupteten, um so eifriger tritt das Bemühen hervor, dem Aeusseren der Kirchen einen Antheil vom Gepräge des neuen Styles zu sichern. War das, wie wir gesehen haben, an Portalen, Façaden und andern Einzelnheiten schon der Fall, so erreichte diess Streben seinen Höhepunkt bei den Thurmbauten. Selbständige Werke wie sie sind, wenigstens in ihrem oberen Aufbau, liessen sie sich leichter nach einem bestimmten System behandeln und gestatteten die decorative Anwendung antiker Glieder in ziemlich freier, ja oft in sehr gelungener Weise. Die Anlage und Construktion bleibt dabei mittelalterlich, insofern ein System von kräftigen Strebepfeilern und leichteren Füllmauern, letztere durch Schallöffnungen unterbrochen, die Grundlage bildeten. Aber indem man den einzelnen Stockwerken die antiken Säulenordnungen

[1] Aufn. in Berty, ren. monum. T. I.

als Decoration vorsetzte, erhielt man durch die kräftig vorspringenden Gesimse scharf markirte Horizontalabschnitte, und an die Stelle des rastlosen Aufwachsens und Verjüngens gothischer Thürme trat jene gemessenere, durch rhythmische Abtheilungen gebundene Bewegung, welche das Grundgesetz antiken Aufbaues ausmacht. Oft ist die Lösung der Aufgabe eine ungemein glückliche, echt künstlerische, und in solchen Fällen wird man an die schönen Thurmbauten romanischer Zeit erinnert, die ja dasselbe Gesetz horizontaler Theilung befolgen.

Der schwierigste Punkt der Aufgabe stellte sich aber beim Abschluss solcher Thurmbauten dar. Gegen die schlanken Thurmhelme der gothischen Zeit hatte die Renaissance eine leicht begreifliche Abneigung, die wir auch bei den Berathungen über die Vollendung des Thurms der Kathedrale zu Rouen hervortreten sahen. (S. 51.) Wie in jenem Falle entschied man sich bisweilen für ein flaches Terrassendach, so dass der Abschluss in antikem Sinn durch die Horizontale gebildet wurde. Doch wirkte die alte Sitte noch kräftig genug nach, um in den meisten Fällen eine schlankere Krönung wünschenswerth zu machen, in der die aufsteigende Tendenz ausklingen und zur künstlerischen Lösung gelangen konnte. So weit jedoch machte auch hier die antike Ueberzeugung sich geltend, dass nicht ein spitzes Giebeldach, sondern die weich geschwungene Linie einer Kuppel dabei zur Verwendung kam.[1]

Wohl das schönste Beispiel solchen Thurmbaues bieten die Thürme der Kathedrale zu Tours,[2] deren nördlicher laut einer Inschrift im Schlussstein der Laterne schon 1507 vollendet wurde, während der südliche erst 1547 zur Vollendung kam. In den unteren Theilen noch romanisch, zeigen sie oberhalb des Schiffs einen Aufbau in den glänzenden Formen der Renaissance und zwar in der reizvollsten und pikantesten Weise. Originell ist der Uebergang ins Achteck vermittelt, indem auf den vier Ecken elegant gegliederte Pfeiler stehen bleiben, von denen sich Strebebögen nach dem Mittelbau hinüber schlagen. Eine durchbrochene Galerie zieht sich um den Fuss dieses Stockwerks herum, eine zweite bezeichnet den Anfang des folgenden. Von hier verjüngt sich der Bau, indem er mit sechzehn Rippen sich kuppelartig zusammenzieht, dann nochmals in zierlich durchbrochener Laterne lothrecht emporstrebt, um endlich mit einer kleinen Kuppel zu schliessen. Die Decoration ist von unerschöpflicher Mannigfaltigkeit und voll graziöser Erfindung. Die antiken

---

[1] Dass auch das gothische Mittelalter gelegentlich solche Kuppellinien den geraden Pyramiden vorzog, beweisen u. a. der Dom zu Frankfurt und die Kirche Maria Stiegen zu Wien. — [2] Vgl. die schöne Aufnahme bei Berty, ren. monum. Vol. II.

Formen, die cannelirten, die mit Rauten oder mit Arabesken geschmückten Pilaster, die Gesimse mit ihren Zahnschnitten und Consolen, die Friese mit ihren Arabesken, die vasenartigen Aufsätze, das Alles ist in freier Genialität zur Verwendung gebracht, und eben so zwanglos verbinden sich damit die mittelalterlichen Elemente, die cassettirten Strebebögen, die üppigen Krabben, welche ihnen sowie den beiden Kuppeln beigegeben sind, die Schallöffnungen mit ihren Theilungssäulchen, endlich die Wasserspeier der Gesimse. Dazu kommen frei spielende Motive, wie die acht Säulchen mit vasenartigen Aufsätzen, welche die untere Kuppel umgeben. Mit einem Wort, es ist wieder eine jener phantasievollen hochoriginalen Schöpfungen, an welchen die Schule der Touraine zur Zeit der Frührenaissance so reich war. Ausserdem gehört der nördliche Thurm kraft seiner ungewöhnlich frühen Datirung zu der kleinen Zahl von Bauwerken, bei welchen die Renaissance zum ersten Mal in Frankreich zur Anwendung kam.

In nicht minder bedeutender Weise wird eine mehr streng antikisirende Auffassung durch ein anderes Beispiel vertreten: die Thürme von St. Michel zu Dijon.[1] Hier ist die ganze grossartige Façade dem Renaissancestyl unterworfen, obwohl Anlage und Eintheilung völlig dem Mittelalter angehören. Drei gewaltige fast gleich hohe und weite Portale öffnen sich in zackenbesetzten Rundbögen zu eben so vielen tiefen Vorhallen. Die Wände derselben sind in Nischen mit Statuen aufgelöst, die Wölbungen aber als Tonnen mit frei behandelten Cassetten und reichem plastischem Schmuck ausgebildet. Höchst originell ist der Gedanke, die mittlere Wölbung kuppelartig zu durchbrechen, so dass die Laternenkrönung derselben über dem horizontalen Abschluss dieses unteren Geschosses wunderlich genug hervortritt. Zur Gliederung der Thürme (Fig. 91) sind die vier antiken Säulenordnungen mit grossem Geschick verwendet, so dass man in dieser Hinsicht den Bau als mustergiltig bezeichnen kann. Den Abschluss bildet eine kleine achteckige Laterne, die freilich unvermittelt aus dem oberen Geschoss aufsteigt. Der zwischen den beiden Thürmen befindliche Theil der Façade zeigt zwei grosse blinde Halbkreisfenster mit Maasswerk, als Abschluss aber eine offne Galerie zwischen korinthischen Säulen, um den Giebel des Mittelschiffs zu maskiren.

Auch in andern Gebieten Frankreichs fehlt es nicht an solchen Renaissancethürmen. Ein interessantes Beispiel bietet die Kirche von Argentan im Departement der Orme.[2] Hier erhebt sich auf dem Querschiff nach normannischer Weise ein spätgothischer Thurm; an der Façade aber steigt nördlich ein mächtiger vier-

[1] Abb. bei Chapuy, Moyen âge mon. II, 240. III, 355. — [2] Ebend. III, 309.

eckiger Thurm empor, mit zwei achteckigen Obergeschossen, die in eine Kuppel endigen. Sie sind mit Pilastern und darüber mit korinthischen Säulen bekleidet, und der Uebergang aus dem



Fig. 91. Dijon. S. Michel. (Baldinger nach Chapuy.)

Viereck wird durch Pfeiler mit Strebebögen nach mittelalterlicher Weise, aber in Renaissanceformen bewirkt.

Eine völlig in classischem Sinn durchgeführte Composition von originellem Gepräge zeigt sodann der Thurm an der Façade von St. Patrice zu Bayeux.[1] Der Unterbau ist mit Strebe-

[1] Abb. in Chapuy, Moyen âge mon. II, 160.

pfeilern flankirt, welche in dorische Säulen endigen. Ein Consolengesims bildet den Abschluss. Dann folgt ein oberes Geschoss mit ionischen Säulen, welche klar gegliederte Schallöffnungen umschliessen. Von nun an verjüngt sich der Thurm zuerst mit einem von korinthischen Pilastern bekleideten Stockwerk, über welchem zwei runde auf Pfeilern mit Bogenstellungen durchbrochene Geschosse aufsteigen, die mit einer Kuppel und kleinen Laterne gekrönt sind. Es ist ein wohlgelungener Versuch mit den Verjüngungen im Aufbau gothischer Thürme zu wetteifern.

Endlich verzeichnen wir noch ein Beispiel jener mächtigen normannischen Vierungsthürme, die dem Norden Frankreichs eigen sind. Es ist der Thurm der Kirche St. Marie du Mont zu Charentan.[1] Ueber einem gothischen Hauptgeschoss erhebt sich ein achteckiger Oberbau in zwei Stockwerken, mit einer durchbrochenen Laterne abgeschlossen und von einer Kuppel bekrönt. Die Formen haben das Gepräge einer spielenden Renaissance.

§. 98.

Kapellenbauten.

Den Uebergang zu einer mehr classischen, selbst schulmässigen Behandlung der Renaissance bilden einige kleinere Werke, namentlich Kapellen, bei welchen es möglich war, in selbständiger Weise von der Anlage und Construktion des Mittelalters abzuweichen und zu neuen Gestaltungen durchzudringen. Doch fehlt es auch unter diesen oft sehr anmuthigen Werken nicht an Beispielen des schon mehrfach charakterisirten gemischten Uebergangstyles.

Zu den interessantesten Vertretern dieser gemischten Gattung gehört eine kleine Kapelle in St. Jacques zu Rheims, von welcher unsere Fig. 92 eine Anschauung giebt. Wie der Augenschein lehrt, sind hier für den Grundriss, die Construktion der Gewölbe und die Form der Fenster noch mittelalterliche Motive maassgebend; aber der Rundbogen ist überall durchgeführt, und die gothisch profilirten Gewölbrippen ruhen auf antiken Deckplatten, Gesimsen und Gebälken, die von gekuppelten korinthischen Säulen getragen werden. Was in grossen Dimensionen wahrscheinlich unerträglich sein würde, das wird hier bei den kleinen Verhältnissen zu einem eben so anmuthigen als pikanten Contrast und zum Ausdruck einer freien Grazie.

Eine Composition von höchst originellem Gepräge ist sodann die kleine Kapelle St. Romain zu Rouen, welche 1542 an Stelle einer alten verfallenen aufgeführt wurde.[2] Es ist ein

---

[1] Abb. in Chapuy, Moyen âge mon. Vol. II, 256. — [2] Aufn. bei Berty, ren. mon. Vol. II.



Fig. 92. Kapelle in St. Jacques zu Rheims. (Lasius.)

triumphbogenartiger kleiner Bau, im Erdgeschoss aus einem blossen Thorweg bestehend, darüber wiederum als Rechteck nach

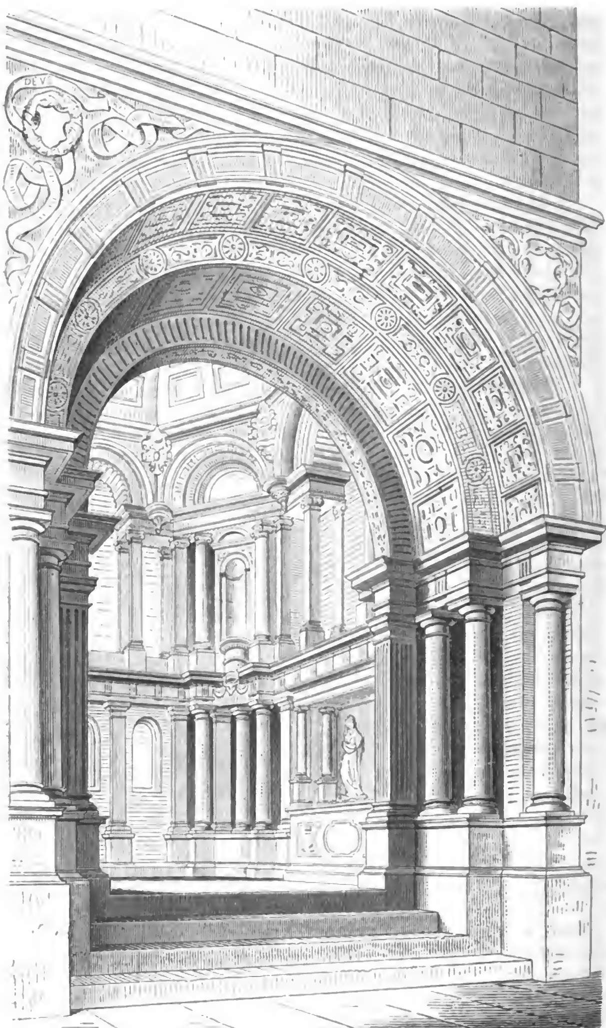


Fig. 93. Kathedrale zu Toul. Ursula-Kapelle. (Lasius.)

allen Seiten mit einem Bogen auf Pfeilern sich öffnend das Hauptgeschoss. Gekuppelte korinthische Halbsäulen gliedern unten und oben die Pfeiler, den Abschluss bildet nach jeder Seite ein antiker Giebel, über dessen gekreuzten Dächern sich eine zierliche Laterne in zwei durchbrochenen Aufsätzen erhebt. Es ist wohl eins der frühesten datirten unter diesen kleineren Gebäuden, an welchen die classische Formenwelt rein und vollständig zum Ausdruck kommt.

Noch entwickelter und dabei reicher ausgeführt ist die prachtvolle Kapelle der h. Ursula in der Kathedrale zu Toul, von der wir unter Fig. 93 eine Ansicht beifügen. Da urkundlich feststeht, dass Bischof Hector d'Ailly, welcher 1532 starb, dieselbe gegründet und bei seinem Tode unvollendet hinterlassen hat,[1] so besitzen wir hier vielleicht das früheste Beispiel einer streng antikisirenden Kuppelanlage auf französischem Boden. Die Kapelle, am östlichen Ende des südlichen Seitenschiffes erbaut, hat quadratischen Grundplan, im Erdgeschoss eine Ordonnanz von dorischen Pilastern und Säulen und darüber ein ionisches Obergeschoss, welches in den Ecken durch vorgeschobene Säulen in sehr sinnreicher Weise den Uebergang zum Octogon und zur cassettirten achteckigen Kuppel vermittelt. Die Verhältnisse sind schön, die Formbehandlung ist einfach und edel, die Gesammtwirkung des Raumes ungemein anziehend. Derselbe Stifter erbaute am nördlichen Seitenschiff ein anderes ähnliches Prachtstück, die sogenannte Kapelle der Bischöfe, ebenfalls in elegantem Renaissancestyl.

Ungefähr zu gleicher Zeit macht sich auch an den Schlosskapellen, die bis dahin, wie wir sahen, gothisch gewesen waren, die classische Richtung geltend. Zu den frühesten Beispielen gehört die von Philibert de l'Orme im Park von Villers-Coterets erbaute Kapelle (vergl. §. 26), sowie die beiden Kapellen, welche er zu Anet (§. 64) ausführte. Von den letzteren ist die im Schlosse selbst gelegene wohl das erste kirchliche Gebäude Frankreichs, welches die runde römische Kuppel vollständig in antiker Weise zur Ausbildung bringt.

§. 99.

Kirchen in streng classischem Style.

Die grösseren städtischen Pfarr- und Klosterkirchen nehmen den consequent durchgebildeten Renaissancestyl erst spät auf, und vorzüglich da zuerst, wo die Gründung oder doch ein nach-

[1] Notice sur la cathédrale de Toul, par l'Abbé Guillaume (Nancy 1863) p. 54.

haltiges Interesse für Errichtung derselben von den Hofkreisen ausgeht. Eins der frühesten Beispiele solcher in antikem Sinne streng durchgebildeten Kirchenfaçade gab Philibert de l'Orme an St. Nizier zu Lyon (§. 62). Eine allgemeinere Nachfolge sollte aber erst das beginnende XVII Jahrhundert bringen, und wir können die schon betrachtete Façade von St. Etienne du Mont (§. 94 und Fig. 88) als den Uebergang zu dieser neuen Auffassung bezeichnen.

Salomon de Brosse war es sodann, der beim Neubau der Façade von St. Gervais zu Paris [1] den entscheidenden Schritt that. Im Jahr 1616 legte Ludwig XIII den Grundstein zu derselben, und rasch stieg der Bau empor. 1621 war er vollendet. Die Façade ist ein Hochbau, mit den drei antiken Säulenordnungen bekleidet. Die Säulen sind gekuppelt, um einen kräftigeren Eindruck zu erzielen. In den beiden ersten Geschossen treten sie sogar zu vieren verbunden auf. Ein gebogenes Giebelfeld bildet den Abschluss des Ganzen. Das Hauptportal, im Halbkreis geschlossen, wird von einem Giebel gekrönt. Das Obergeschoss enthält in der Mitte zwei Rundbogenfenster, in den Seitenabtheilungen grosse Nischen mit den Statuen der Stiftsheiligen Gervasius und Protasius. Um den höheren Mittelbau mit der Attika des breiten Untergeschosses zu verbinden, sind einwärts geschweifte Bogenstücke angebracht, an deren Fuss die Evangelisten in Gruppen sich erheben. Auch der Schlussgiebel der Façade ist mit liegenden Statuen geschmückt. Ueber das Aeusserliche, rein Decorative im Charakter einer solchen Façade ist kein Wort weiter zu verlieren; ebenso wenig über die Dissonanz, in welcher dieselbe zu dem Innern des ganz gothischen Baues steht. Wie aber die Dinge einmal lagen, da die stets moderner werdende Kultur sich mit Gewalt vom Mittelalter abwendete, musste eine solche Composition, von der Hand eines bedeutenden Künstlers ins Leben gerufen, der neuen Auffassung zum Siege verhelfen.

Diess sehen wir dann wenige Jahre darauf an der Jesuitenkirche St. Louis-St. Paul, welche 1627 begonnen und auf Richelieu's Kosten 1634 vollendet wurde. [2] Es ist einer der vielen Künstler des Jesuitenordens, *François Derrand,* nach dessen Plänen sie erbaut wurde. An der Façade treten wieder drei Säulenstellungen auf, aber es sind ausschliesslich korinthische Formen, die im Verein mit einer üppigen Ornamentik, namentlich an den Friesen, jenen koketten Styl einführen, der für die Jesuiten bezeichnend ist. Ihre Prunklust war bekanntlich eine wohlberechnete, denn sie suchten durch alle Mittel die Sinne des Volks zu bestechen und für sich zu gewinnen. In anderer Beziehung

[1] Aufn. in Gailhabaud, IV. — [2] Ebend.

ist diese Kirche epochemachend geworden: sie war die erste in Frankreich, welche ihrem Langhaus den Kuppelbau hinzufügte, wenngleich noch in wenig hervortretender Weise.

Bald folgte darin die kleine Karmeliterkirche in der Rue de Vaugirard, die indess ebenfalls noch in sehr mässigen Dimensionen ausgeführt ist. Damit war dem wahrhaft grossen und zündenden Gedanken, welchen die Renaissance für den Kirchenbau geschaffen hatte, auch in Frankreich Bahn gebrochen. In der unerbittlich strengen Consequenz des gothischen Styls, in dem grossen Dreiklang seiner Höhenbewegung findet die Kuppel ein für allemal keinen Platz. Der romanische Styl konnte sie aufnehmen und zu schönen Wirkungen verwenden; wo sie jedoch in der Gothik auftritt, leidet immer der Organismus und die harmonische Wirkung des streng in einander gefügten Ganzen. Wo sie aber zur vollen Berechtigung, ja zur höchsten künstlerischen Verklärung kommt, das ist der Kirchenbau der Renaissance. Ueber die Wirkung von Gebäuden entscheidet freilich nicht bloss der Verstand, sondern weit mehr noch die Phantasie, die mit vollem Recht von jedem künstlerisch gegliederten Raum einen bestimmten Eindruck verlangt. Wer möchte die wunderbare Wirkung des Innern einer gothischen Kathedrale wie Amiens, Rheims, Tours und so viele andre leugnen. Aber wer möchte den Eindruck von St. Peter in Rom, den Eindruck jener kleineren und bescheideneren Kuppelkirchen der Renaissance in Italien darum geringer anschlagen. Wo diese Werke in der späteren Epoche etwas Erkältendes haben, da kommt es fast nie auf Rechnung der Verhältnisse, der Planform, des Aufbaues im Ganzen, sondern nur der meist schon nüchternen oder überladenen Einzelformen.

So war mit der Kuppel also die höchste Monumentalform des modernen Kirchenbaues eingeführt, und die erste bedeutendere Construktion dieser Art erhob sich auf Geheiss Richelieu's seit 1635 auf der Kirche der Sorbonne (1653 vollendet). *Lemercier* war es, der diesen Bau ausführte.[1] Die Kuppel erhebt sich, von vier kleinen Campanile's begleitet, über dem Kreuz und wird in ihrem Cylinder durch acht grosse Fenster reichlich erhellt. Die Façade der Kirche zeigt eine korinthische Säulenordnung, über welcher sich eine ebenfalls korinthische Pilasterstellung erhebt. Ein einfaches Giebelfeld bildet den Abschluss.

In bedeutenderen Dimensionen kam dann die Kuppel am Kloster von Val de Grâce[2] zur Ausführung. Anna von Oesterreich hatte in langer kinderloser Ehe das Gelübde eines prächtigen Gotteshauses gethan, falls sie einen Thronerben erhalten würde. Nachdem sie Ludwig XIV geboren hatte, führte sie diess Gelübde aus und legte 1645 den Grundstein zum Val de Grâce,

[1] Blondel, archit. Françoise, Vol. II. — [2] Ebend.

dessen Kirche nach den Plänen von *François Mansard* ausgeführt wurde. Indess war es *Lemercier*, welcher den grösseren Theil des Baues errichtete, und erst seit 1654 wurde unter *Pierre Lemuet* und *Gabriel Leduc* die Kuppel vollendet. Letzterer hatte in Rom seine Studien an St. Peter gemacht, die er in glücklicher Weise an seiner Schöpfung verwerthete. Die Wirkung im Innern ist licht und frei, und der Aufbau, der schöne Contour, die angemessene Decoration geben auch dem Aeusseren Harmonie und Anmuth.

§. 100.

Decorative Werke.

Eine Epoche, die wie die Renaissance in hohem Grade decorative Tendenzen verfolgt, wird auch in solchen Werken, die recht eigentlich die Aufgabe der Decorationskunst bilden, Vorzügliches leisten. Für unsre Epoche kommt als fördernder Umstand hinzu, dass aus dem Mittelalter sich eine gesunde Praxis in Beherrschung der verschiedenen technischen Verfahrungsweisen vererbt hatte. Diese Gediegenheit des künstlerischen Handwerks entwickelte sich nun unter dem Hauch der classischen Studien und der Einwirkung Italiens zu lauterer Schönheit und zu hoher Pracht. Nur Schade, dass auch hier zu früh jene üppige Entartung hereinbrach, welche den Barockstyl zur Herrschaft bringen sollte. Wir können aus der grossen Fülle der vorhandenen Werke nur einige bezeichnende Beispiele hervorheben.

Für die Decoration in Stein sind hauptsächlich einige Chorschranken und Kapellengitter bezeichnend, von denen wir zunächst die in Notre Dame zu Rodez als Werke des feinsten ornamentalen Geschmacks zu nennen haben.[1] Die durchbrochenen Gitter sind durch Pilaster und Bögen gegliedert, die Flächen sämmtlich mit köstlichen Arabesken, die Zwickel mit Medaillonköpfen gefüllt, und am abschliessenden Fries sieht man Genien mit eleganten Rankengewinden. Diese Arbeiten gehören zu den Unternehmungen des Bischofs François d'Estaing, welcher von 1501 bis 1529 die westlichen Theile der Kathedrale ausbaute und den Chor sammt den Kapellen mit einem Lettner, Chorstühlen, Gittern und einer Colonnade in vergoldetem Kupfer ausstattete. Ein ausgezeichneter einheimischer Künstler *Nicolas Bachelier*[2]

[1] Taylor et Nodier, Voyages. Languedoc, I, 2. Vgl. Berty, la ren. mon. I. — [2] Ueber Bachelier, dem man so ziemlich alle bedeutenden Renaissancebauten im Languedoc zuschreibt, fehlen bis jetzt kritische, auf urkundlichen Untersuchungen fussende Mittheilungen. Die blossen Muthmassungen und rein willkürlichen Angaben über ihn weiter zu verbreiten, sehen wir uns nicht veranlasst.

leitete die Ausführung. Dazu gehört auch die prachtvolle Orgelempore.

Merkwürdig sind durch den reichen plastischen Schmuck die Chorschranken der Kathedrale von Chartres.[1] Sie stammen zum Theil aus der letzten Epoche des Mittelalters, und Partieen tragen das Gepräge des spätgothischen Styls. Aber im Anfang des XVII Jahrhunderts (man liest die Jahrzahlen 1611 und 1612) ist durch einen tüchtigen Künstler, *T. Boudin*, das Werk fortgesetzt und vollendet worden, wobei er in seltner Pietät sich dem Style der ältern Theile nach Kräften anzuschliessen suchte.[2] Die architektonische Decoration ist demnach in der Gesammtfassung gothisirend, in den Details aber, namentlich an den unteren Flächen, eine überaus feine und anmuthige Renaissance, die noch den Charakter der Frühzeit trägt.

Den besten Renaissancestyl zeigen sodann die prachtvollen Marmorschranken des Chores von St. Remy zu Rheims, welche das Grabmal des h. Remigius umgeben. Sie wurden 1537 vom Kardinal Robert de Senoncourt errichtet und 1847 vollständig wiederhergestellt.

Eins der umfangreichsten Prachtwerke sind die Gitter, welche sämmtliche Kapellen der Kathedrale von Laon[3] schliessen, achtundzwanzig im Ganzen. Mit Ausnahme von drei etwas früheren, an denen das Datum 1522 vorkommt, stammen sie aus den Jahren 1574 und 1575. Sie zeigen grosse Mannigfaltigkeit, namentlich in den Decorationen der unteren Felder und der oberen Theile, wobei das barocke Cartouchenwerk dieser Epoche stark mitspricht. Die Eintheilung wird durch zierliche cannelirte dorische Säulen bewirkt, zwischen welchen kleinere Säulen derselben Ordnung die Felder durchbrechen. Den Abschluss bildet ein Gebälk mit etwas trocknem Triglyphenfriese. Diese interessanten Arbeiten sind zum Theil bemalt und vergoldet.

Von Orgelemporen ist besonders noch die plastisch reich decorirte der Kathedrale von Gisors[4] zu nennen, und als ein weiteres Zeugniss des decorativen Reichthums der normannischen Schule heben wir endlich die prächtige Treppe in St. Maclou zu Rouen[5] hervor.

Noch viel üppiger ergeht sich die Decorationslust dieser Zeit in den Holzarbeiten, in welchen sich eine aus dem Mittelalter ererbte Schnitzkunst mit dem ganzen Reichthum der ornamentalen Formen der Renaissance verbindet. Wir nennen zunächst mehrere Chorstühle, unter denen die der Kathedrale von Auch[6]

---

[1] Chapuy, Moyen âge mon. I, 10. — [2] Ueber das Bildnerische vgl. Lübke, Gesch. der Plastik, S. 687. — [3] Berty, ren. monum. Vol. II. — [4] Aufn. in Gailhabaud, IV. Vgl. Voyages, Normandie II, 205. — [5] Taylor et Nodier, Voyages. Normandie II, 151. — [6] Chapuy, Moyen âge mon. II, 263.

noch überwiegend dem spätgothischen Styl angehören, aber in den Details der Consolen und Misericordien wie in den Ornamenten der Gesimse die Formen der Renaissance aufnehmen. Vom Jahr 1535 datiren die Chorstühle in St. Bertrand de Comminges,[1] in der lustigsten, zierlichsten Frührenaissance, dabei von höchster Pracht der Ausführung. Der herkömmliche gothische Aufbau mit seinen Baldachinen und Tabernakeln, seinen Fialen, Strebebögen und hängenden Schlusssteinen ist mit geistreicher Freiheit in die Formen der Renaissance übertragen. Von besonderer Pracht sind die beiden bischöflichen Sitze. Reicher bildnerischer Schmuck kommt hinzu, an den Lehnen hockende phantastische Figuren, an den Rückwänden Sybillen, Propheten und Apostel. Ein noch üppigeres Prunkstück ist der Hochaltar, mit Sirenen und andern Phantasiegebilden geschmückt und von fünf hohen Tabernakeln bekrönt. In diesen Werken herrscht etwas von der Ueberschwänglichkeit der gleichzeitigen spanischen Decoration. Auch die Anordnung des hohen Chores in der Mitte des Schiffes erinnert an die Sitte jenes Landes. Diese Arbeiten, zu denen noch die ebenso glänzend behandelte Orgel kommt, sind eine Stiftung des Bischofs Jean de Mauléon.

Dass gelegentlich noch in später Zeit elegante Arbeiten dieser Art ausgeführt wurden, beweisen sodann die Chorstühle der Kathedrale von Bayeux[2] vom Jahr 1589 und diejenigen in St. Pierre zu Toulouse[3], welche in die Zeit Ludwigs XIII fallen. Bei einem strengeren Classicismus zeichnen sich die ersteren durch den edlen Aufbau, die graziösen korinthischen Säulchen und die reiche Ornamentik ihrer Glieder aus, während in den Füllungen der Rückwände und den ungebührlich phantastischen Bekrönungen der Barockstyl mit seinen Maasslosigkeiten alles überwuchert. Die Chorstühle von St. Pierre dagegen haben in ihren Rückwänden ein nüchternes Rahmenwerk, wofür indess die prachtvoll durchbrochenen Laubgewinde der Seitenwangen entschädigen.

Von anderen Holzarbeiten heben wir die ausserordentlich edlen und feinen Kapellengitter der Kathedrale von Evreux[4] hervor, die wohl das Anmuthigste sind, was von dieser Art die Frührenaissance in Frankreich geschaffen hat. Sie nehmen noch vereinzelte gothische Elemente auf, verschmelzen damit aber allen Reichthum der Renaissanceornamentik in schönster Erfindung und saubersten Ausführung.

Unter den geschnitzten Kirchenthüren gebührt dem herrlichen Nordportal von St. Maclou zu Rouen[5] der Preis. Es enthält in schön stylisirter Umrahmung eine Anzahl biblischer

---

[1] Voyages. Languedoc II. — [2] Aufn. in Rouyer et Darcel, art archit. II, 14. — [3] Ebend. II, 15—17. — [4] Gailhabaud IV, giebt auf mehreren Tafeln treffliche Darstellungen derselben. — [5] Voyages, Normandie II, 152.

Scenen. Ein anderes Prachtstück ist das südliche Portal der Kathedrale von Beauvais[1], in jener spielenden Frührenaissance, die gerade in decorativen Werken den köstlichsten Reiz entfaltet. Die gekrönten Salamander in den Arabesken der unteren Felder deuten auf die Zeit Franz I.

Endlich ist hier noch der schönen Kanzel in St. Nicolas zu Troyes zu gedenken, die in Aufbau, Composition und Behandlung auffallend an die herrliche Marmorkanzel des Benedetto da Majano in Sta. Croce zu Florenz erinnert. Zierliche korinthische Säulen, an den Schäften Engelköpfe, die im Munde kleine Guirlanden halten, fassen die Ecken ein. Das Ornamentale ist durchweg von grossem Reiz, dabei in einer gewissen keuschen Einfachheit behandelt. Auch der Schalldeckel ist trefflich angeordnet und edel ornamentirt.

Von Werken der Erzdecoration wissen wir nichts Namhaftes anzuführen.

§. 101.

Grabmäler.

Zu den glänzendsten Leistungen der Renaissancekunst gehören die Denkmäler für die Verstorbenen, in welchen sich das religiöse Gefühl und die weltliche Ruhmsucht, glänzende Prachtliebe und hoher Kunstsinn wundersam durchdringen. Was die Uebergangszeit auf diesem Gebiet geschaffen, ist in §. 17 erörtert worden. Dass gelegentlich auch hierbei die gothischen Traditionen eine grosse Rolle spielen, beweist das unvergleichliche Mausoleum der Kirche zu Brou mit seinen prachtvollen Gräbern. Doch gelangt seit dem Regierungsantritt Franz I auch in den Grabmälern die Renaissance bald zu ihrem Recht, und es erheben sich überall im Wetteifer Monumente, in denen die neue Kunst ihre volle Entfaltung erreicht. Die beiden aus dem Mittelalter überkommenen Hauptformen[2] sind das Wandgrab, von welchem das Denkmal des Kardinals Amboise schon ein glänzendes Beispiel gab, und das Freigrab, welches aus einem mehr oder minder reichgeschmückten Sarkophag (Tumba) besteht. Aus dem letzteren entwickelt aber die Renaissance die denkbar reichste und höchste Form, indem sie über dem Sarkophag eine Art Aedicula als Baldachin auf Säulen emporführt.[3] Auf die Gestaltung und Ausschmückung dieser Werke übte die italienische Kunst bestimmenden Einfluss.

---

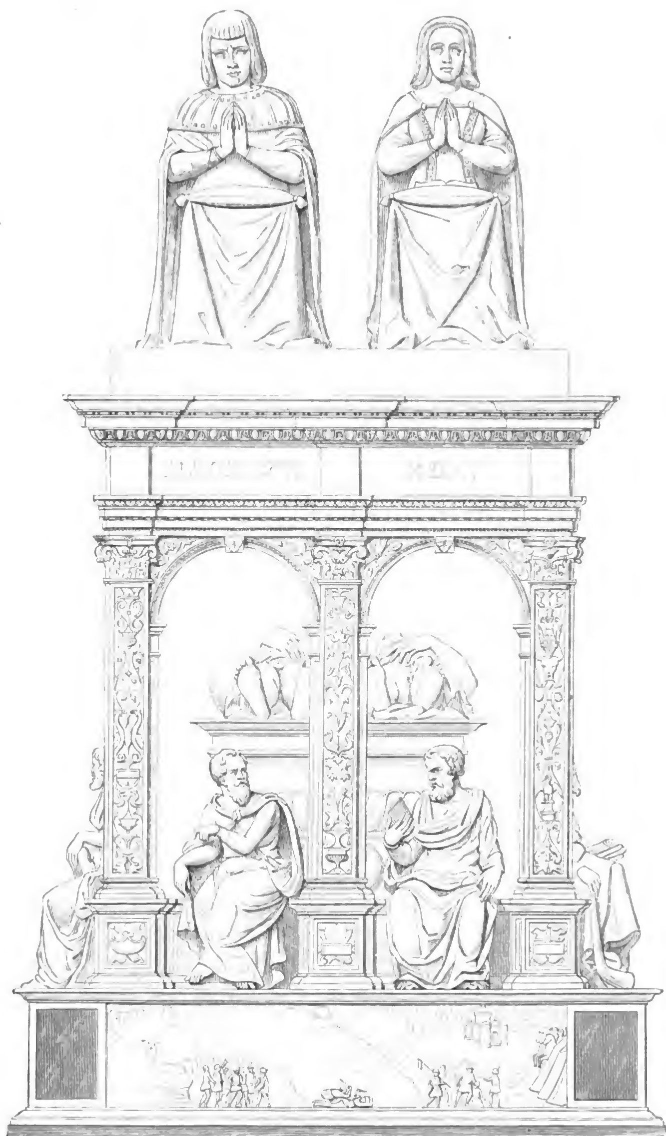
[1] Chapuy, Moyen âge monum. II, 232. — [2] Wenn wir von den ganz einfachen Grabplatten absehen. — [3] Auch dafür liefert das Mittelalter einzelne Vorbilder, z. B. in den prachtvollen Königsgräbern der Kathedrale von Palermo und in verschiedenen Grabmälern besonders verehrter Heiliger.

Ein stattliches Wandgrab der Frührenaissance ist das Denkmal Herzog René's II von Lothringen, des Siegers über Karl den Kühnen, in der Franziskanerkirche zu Nancy.[1] Es zeigt eine sehr kindliche und unbehülfliche Anwendung des neuen Styles, hält sich aber von gothisirenden Tendenzen völlig frei. Man sieht in einer rechtwinklig geschlossenen Flachnische den Verstorbenen im Herzogsmantel an seinem Betpult vor der Madonna knieend, die auf einem Postament steht und ihm ihr Kind entgegenhält. Arabesken, Muscheln und andere Renaissanceornamente zieren den Rahmen, der von zwei kurzen Pilastern mit frei korinthisirenden Kapitälen eingefasst wird. Am oberen Fries zeigen sich Kleeblattbögen als letzter vereinzelter Anklang ans Mittelalter. Darüber eine Attika mit sechs kleinen Heiligenfiguren in Muschelnischen zwischen feinen Pilastern. Eine unbegreiflich rohe und hässliche Hohlkehle mit wappenhaltenden Engeln und wunderlich geschweiften Akroterien bildet den Abschluss. Dazwischen Gott Vater von zwei Engeln angebetet.

Ein etwas einfacheres Grabmal derselben Gattung ist das des Bischofs Hugues des Hazard in der Kirche zu Blemod-les-Toul,[2] Departement der Meurthe. Doch liegt hier nach der Weise des Mittelalters der Verstorbene ausgestreckt auf seinem Kissen, und über ihm sieht man, ein seltenes Vorkommen an solcher Stätte, die Figuren der sieben freien Künste, während am Sockel in hergebrachter Weise Figuren von Trauernden dargestellt sind, welche ein Spruchband mit der Inschrift: »NASCI. LABORARE. MORI.« halten. Die architektonische Einfassung bewegt sich in den Formen der Frührenaissance, in welche jedoch die mittelalterliche Auffassung noch hineinspielt.

Zur vollen Höhe entfaltet sich das Grabmal der Renaissance zuerst (vgl. Fig. 94) in dem Denkmal Ludwigs XII und dessen Gemahlin Anna von Bretagne in der Kirche von St. Denis, welches gegen 1518 vollendet wurde.[3] Wahrscheinlich war es *Jean Juste* von Tours, der diess schöne Werk entwarf und ausführte. Es besteht aus einem baldachinartigen Bau, der sich über einem hohen Sockel erhebt, an den Schmalseiten mit zwei, an den Langseiten mit vier Arkaden auf Pfeilern sich öffnend. Das ganze Werk ist in weissem Marmor ausgeführt. Am Unterbau sieht man in malerisch behandelten Reliefs Scenen des italienischen Feldzuges, namentlich die Schlacht von Agnadel und den Einzug des Königs in Genua. In den Oeffnungen der Arkaden sind die Marmorstatuen der zwölf Apostel sitzend angebracht. Auf der Plattform des Baldachins knieen vor ihren Betpulten die

[1] Chapuy, moyen âge monum. III, 299. — [2] Ebend. III, 311. — [3] Gailhabaud IV, und E. F. Imbard, tombeaux de Louis XII et de François I. Fol. Paris. Ueber die Bildwerke vgl. Lübke, Gesch. der Plastik, S. 624.



Zu S. 328. Fig. 94. Grabmal Ludwigs XII.

lebensgrossen Figuren des königlichen Paares. Sodann liegen dieselben in abschreckender Lebenswahrheit als nackte Leichen ausgestreckt auf dem Sarkophag, den die Arkaden umschliessen. Die architektonischen Formen des Denkmals sind von vollendeter Anmuth, die Pilaster mit reizend variirten freikorinthisirenden Kapitälen, ihre Schäfte mit eleganten Arabesken, die Bogenzwickel mit Genien und Emblemen, die Bogenleibungen mit Cassetten geschmückt. Prachtvolle Cassettirungen mit schönen Rosetten gliedern auch die innere Decke des köstlichen kleinen Gebäudes.

Auch das Wandgrab erhält bald darauf seine grossartigste Ausbildung an dem Denkmal, welches Diana von Poitiers von 1535 bis 1544 ihrem verstorbenen Gemahl Louis de Brézé in der Kathedrale von Rouen errichten liess.[1] Es befindet sich in der mittleren Chorkapelle, dem Grabmal Amboise gegenüber. Der Styl desselben streift die feine Ornamentation der Frührenaissance ab, um an ihrer Stelle durch bedeutendere Ausprägung und strengere Anwendung der antiken Formen zu wirken. Die Composition des Ganzen ist nicht ohne Grösse, dabei elegant und prachtvoll. Sie besteht aus einer flachen Wandnische, welche unten von gekuppelten korinthischen Säulen auf hohen Stylobaten eingefasst wird. Diese tragen ein mit Masken, Fruchtschnüren und Adlern geschmücktes Gebälk. Ueber dem Gesimse desselben erhebt sich eine zweite Ordnung, von paarweis verbundenen malerisch bewegten Karyatiden gebildet, die eine grosse Bogennische mit dem Reiterbild des Verstorbenen einschliessen. An den Zwickeln sind Victorien mit Palmen und Lorbeerkränzen ausgemeisselt, und der Fries besteht aus einer Composition von kränzespendenden Victorien, geflügelten Löwen und Vasen. Ueber dem Gesims baut sich als Abschluss des Ganzen eine von Compositasäulen umschlossene Aedicula auf, in deren Nische die allegorische Gestalt der Tugend sitzt. Auf den Ecken bilden Akroterien mit Wappen die Bekrönung, durch einwärts geschweifte Voluten mit dem mittleren Tabernakel verbunden. Nach der Sitte der Zeit und des Landes sieht man auch hier auf dem Sarkophag, der den unteren Theil der Nische ausfüllt, die nackt ausgestreckte, nur zum Theil mit dem Leichentuch verhüllte Gestalt des Todten. Die Fläche über ihm wird durch zwei Inschrifttafeln mit Barockrahmen von Cartouchenwerk und Fruchtschnüren belebt. Zu Häupten des Todten kniet hinter den Säulen der Einfassung im Wittwenschleier betend seine Gemahlin; ihr gegenüber an der andern Seite steht die Madonna, ihr Kind auf den Armen trostreich darreichend. Das ganze Werk ist aus Alabaster und schwarzem Marmor unter Anwendung reicher Vergoldung aus-

[1] Aufn. in Rouyer et Darcel, art archit. I, pl. 9—12. Ueber die Bildwerke vgl. Lübke, Gesch. der Plastik, S. 682.

geführt. Ueber seinen Urheber ist nichts Bestimmtes bekannt, doch spricht Manches für *Jean Goujon.*

Besser unterrichtet sind wir über die Entstehung des grossartigen Denkmals, welches Heinrich II für Franz I und dessen Gemahlin Claude seit 1555 in der Kirche zu St. Denis errichten liess.[1] Es ist eins der vorzüglichsten Werke von *Philibert de l'Orme,* der es nicht bloss entworfen, sondern auch seine Ausführung geleitet hat.[2] Ganz aus weissem Marmor erbaut, überbietet es an Grossartigkeit alle früheren Werke, namentlich auch das benachbarte Denkmal Ludwigs XII. Zudem ist es bezeichnend für den seit c. 1540 eingetretenen Umschwung der Anschauungen, denn anstatt wie in der Frührenaissance sämmtliche Flächen mit zierlichen Arabesken zu bedecken, bildet es die architektonischen Formen und Linien in strenger Reinheit durch und verweist die Mitwirkung der Plastik auf das Gebiet des selbständig figürlichen Schmuckes. Dadurch wird bei allem Reichthum der Eindruck ein mehr architektonischer, und die Gesammtwirkung gewinnt eine Würde und Grösse, die der monumentalen Bedeutung eines Grabdenkmals am besten entspricht.

Die Grundform ist ähnlich der am Denkmal Ludwigs XII: zwei Sarkophage mit den ausgestreckten Leichen des Königspaares, umfasst und überragt von einem baldachinartigen Arkadenbau. Da die Decke desselben jedoch nicht flach ist, sondern aus einem Tonnengewölbe besteht, so bedurfte es kräftigerer Widerlager, die in Form von massenhaften Pfeilern mit vorgelegten Säulen angeordnet sind. Vier Hauptpfeiler in quadratischer Anordnung, durch grosse Rundbögen verbunden, bilden den mittleren Theil. In kleinerem Abstande entsprechen denselben in der Längen- und der Queraxe des Monuments Eckpfeiler, an den Querseiten durch Balustraden verbunden, mit den Mittelpfeilern durch kleinere, niedrigere Bögen zusammenhängend, so dass das Denkmal einen kreuzförmigen Grundriss und von allen Seiten die Gestalt eines Triumphbogens zeigt. Die Säulen sammt dem Gebälk und den Gesimsen sind im reichsten ionischen Styl durchgeführt, die schlanken Schäfte cannelirt, sämmtliche Glieder in feiner und lebensvoller Weise mit den entsprechenden antiken Ornamenten geschmückt. Den Hauptantheil an der reicheren Wirkung nimmt aber die figürliche Plastik. Der Sockel des ganzen Denkmals sammt den Stylobaten der Säulen ist mit miniaturartig fein, aber in völlig malerischem Styl durchgeführten Darstellungen der Schlachten Franz I, na-

[1] Aufn. in dem oben genannten Werk von Imbard. Ueber die Bildwerke vgl. Lübke, Gesch. der Plastik. S. 625. 685. — [2] Ueber das Historische vgl. des Grafen Delaborde Renaiss. des arts, p. 445. 446. 454. 460. 462. 470. 479. 484.

mentlich der von Marignano und Cérisolles bedeckt. An den Zwickeln der grossen Bögen sind schwebende Genien gemeisselt, namentlich aber ist das grosse Tonnengewölbe mit den Flachreliefs der Evangelisten sowie allegorischer Tugenden und schwebender Genien geschmückt, und die einzelnen Felder erhalten durch breite Flechtbänder mit Rosetten in den Oeffnungen ein Rahmenwerk vom edelsten Styl. Diese Reliefs sind von *Germain Pilon,* die liegenden Gestalten des königlichen Paares von *Pierre Bontemps* ausgeführt. Auf der Plattform des Denkmals knieen im Gebet die lebensgrossen Figuren des Königs und der Königin und ihrer beiden Söhne.

Nach dem Muster dieses grossartigen Werkes liess Katharina von Medici, ebenfalls zu St. Denis, für sich und ihren verstorbenen Gemahl Heinrich II ein ähnliches Denkmal errichten. Es ist gleich jenem ganz aus Marmor ausgeführt, und der Entwurf dazu wird bald de l'Orme, bald Bullant oder selbst Primaticcio zugeschrieben. Die Anordnung ist dieselbe: auf einem Sarkophag sieht man die ausgestreckten Leichen des königlichen Paares. Zwölf Säulen von dunklem Marmor mit Compositakapitälen tragen den Arkadenbau, auf dessen Plattform Heinrich II und Katharina in lebensgrossen Erzfiguren knieend angebracht sind. Die Architektur im Ganzen ist derber, kühler, von schwereren Formen, das Gebälk über den Säulen vorgekröpft; zwischen den letzteren durchbrechen fensterartige Oeffnungen die einzelnen Felder. Am Sockel sind Marmorreliefs von *Germain Pilon* angebracht, und auf den Ecken des Gebäudes erheben sich auf vorgeschobenen Postamenten die Erzgestalten der vier Kardinaltugenden.

Diess ist das letzte grosse Grabdenkmal der französischen Renaissance. Mit dem Beginn des XVII Jahrhunderts dringt jene malerische Auffassung auch hier ein, welche aus den Grabmälern nichts anderes als theatralische Scenen, im besten Fall lebende Bilder zu machen wusste. Solcher Art ist das Grabmal Richelieu's in der Kirche der Sorbonne, wo der Kardinal, auf dem Sarkophag ausgestreckt, durch die Figur des Glaubens halb aufrecht gehalten wird, während das untröstliche Frankreich zu seinen Füssen jammert. Solcher Art ist im Museum zu Versailles das Denkmal des Herzogs von Rohan, um welchen sich zwei Genien bemühen, von denen der eine ihm den Kopf stützt, während der andere wehklagend den Herzogsmantel um ihn schlägt. Bei solchen »geistreichen« Erfindungen, die grossentheils von den Malern der Zeit herrühren, hat die Architektur zu verstummen.



Druck von Emil Ebner in Stuttgart.

Vorläufiges Inhaltsverzeichniss,

☛ welches beim Einbande des vollständigen Werkes zu cassiren ist.

ZWEITES BUCH.

Die Renaissance in Frankreich.

Erstes Kapitel.

Umwandlung des französischen Geistes.

		Seite
§. 1.	Karls VIII und Ludwigs XII italienische Feldzüge	1
§. 2.	Einfluss der italienischen Züge auf den Adel	6
§. 3.	Einwirkung der antiken Studien	9
§. 4.	Geistesrichtung Franz des Ersten	11
§. 5.	Umschwung der Literatur	14
§. 6.	Rabelais und die Thelemitenabtei	15
§. 7.	Franz I und die Künstler	18
§. 8.	Grundzüge der französischen Renaissance	22

Zweites Kapitel.

Der Uebergangsstyl unter Karl VIII und Ludwig XII.

§. 9.	Nachblühen der kirchlichen Gothik	32
§. 10.	Spätgothischer Profanbau	33
§. 11.	Das Schloss zu Amboise	38
§. 12.	Das Schloss zu Blois	40
§. 13.	Schloss Gaillon	44
§. 14.	Die Künstler von Gaillon	48
§. 15.	Denkmäler zu Rouen	52
§. 16.	Der herzogliche Palast zu Nancy	54
§. 17.	Grabdenkmäler	56

Drittes Kapitel.

Die Renaissance unter Franz I.

A. Königliche Schlösser.

§. 18.	Das Schloss zu Blois	57
§. 19.	Schloss Chambord	62
§. 20.	Schloss Madrid oder Boulogne	67
§. 21.	Das Schloss von Fontainebleau	71
§. 22.	Die Bau-Urkunden von Fontainebleau	80
§. 23.	Das Schloss St. Germain-en-Laye	86
§. 24.	Das Schloss La Muette	90
§. 25.	Das Schloss Chalvau	93
§. 26.	Das Schloss von Villers-Coterets	95
§. 27.	Schloss Folembray	97

Viertes Kapitel.

Die Renaissance unter Franz I.

B. Landsitze des Adels.

	Seite
§. 28. Das Schloss Nantouillet	99
§. 29. Das Schloss Chenonceau	102
§. 30. Das Schloss von Bury	105
§. 31. Das Schloss Le Verger	107
§. 32. Das Schloss Varengeville	108
§. 33. Das Schloss von Chantilly	109
§. 34. Das Schloss von Chateaudun	114
§. 35. Das Schloss zu Azay-le-Rideau	118
§. 36. Das Schloss von Beauregard	119
§. 37. Kleinere Schlösser des Loiregebietes	121
§. 38. Schlösser der Normandie	123
§. 39. Schlösser im Languedoc	124
§. 40. Das Schloss von Bournazel	126

Fünftes Kapitel.

Die Renaissance unter Franz I.

C. Städtische Gebäude.

§. 41. Gattungen städtischer Gebäude	129
§. 42. Der erzbischöfliche Palast zu Sens	133
§. 43. Hôtel Ecoville zu Caen	135
§. 44. Andere Bauten der Normandie	140
§. 45. Das Haus der Agnes Sorel zu Orleans	142
§. 46. Das Haus Franz I zu Orleans	147
§. 47. Holz- und Fachwerkbauten zu Orleans	150
§. 48. Privatgebäude in Quadern zu Orleans	153
§. 49. Privatbauten in Backstein und Quadern zu Orleans	157
§. 50. Andere Privatbauten im mittleren Frankreich	159
§. 51. Das Haus Franz I zu Paris	163
§. 52. Privatgebäude im Languedoc	166
§. 53. Das Stadthaus zu Orleans	167
§. 54. Das Stadthaus zu Beaugency	171
§. 55. Das Stadthaus zu Paris	172
§. 56. Oeffentliche Brunnen	176

Sechstes Kapitel.

Die Renaissance unter den letzten Valois.

A. Die Hauptmeister und ihre Werke.

§. 57. Veränderte Zeitverhältnisse	178
§. 58. Umgestaltung der Architektur	182
§. 59. Pierre Lescot und Jean Goujon	185
§. 60. Der Palast des Louvre	189
§. 61. Jacques Androuet du Cerceau	195
§. 62. Philibert de l'Orme	202
§. 63. De l'Orme's Schriften	205
§. 64. Das Schloss Anet	209
§. 65. Die Tuilerien	217
§. 66. Das Schloss von St. Maur	222
§. 67. Jean Bullant	224
§. 68. Das Schloss Ecouen	227

Siebentes Kapitel.

Die Renaissance unter den letzten Valois.

B. Die übrigen Profanbauten.

§. 69. Das Schloss Ancy-le-Franc	232
§. 70. Das Schloss Vallery	236
§. 71. Das Schloss Verneuil	238
§. 72. Das Schloss Charleval	245
§. 73. Das Schloss du Pailly	248
§. 74. Das Schloss Sully	252
§. 75. Das Schloss Angerville-Bailleul	254
§. 76. Das Schloss Maune	256

Seite
§. 77. Die Gärten der Renaissance . 258
§. 78. Städtische Gebäude in Orleans 265
§. 79. Städtische Gebäude in den nördlichen Provinzen . . . 268
§. 80. Das Stadthaus zu Arras . . 271
§. 81. Städtische Gebäude in den südlichen Provinzen 272

Achtes Kapitel.

Der Profanbau unter Heinrich IV und Ludwig XIII.

§. 82. Weitere Umgestaltung der Architektur 275
§. 83. Arbeiten am Louvre . . . 278
§. 84. Arbeiten zu Fontainebleau . 282
§. 85. Bauten zum öffentlichen Nutzen 285
§. 86. Der Palast des Luxembourg . 286
§. 87. Andere Werke von de Brosse 289
§. 88. Privatschlösser dieser Zeit . 290
§. 89. Städtische Privathäuser . . 293
§. 90. Oeffentliche Gebäude . . . 296

Neuntes Kapitel.

Der Kirchenbau der Renaissancezeit.

§. 91. Die Entwickelungsstufen desselben 299
§. 92. Kirchen zu Caen 301
§. 93. Andere Kirchen der Normandie 302
§. 94. Kirchen zu Paris 305
§. 95. Kirchen zu Troyes 309
§. 96. Kirchen im übrigen Frankreich 311
§. 97. Thurmbauten 314
§. 98. Kapellenbauten 318
§. 99. Kirchen in streng classischem Style 321
§. 100. Decorative Werke 324
§. 101. Grabmäler 327

Berichtigungen.

Seite 4,	Zeile 6	von	unten	statt	trap lies drap.
» 10,	» 5	»	»	»	werkwürdige lies merkwürdige
» 22,	» 6	»	oben	»	qu'il lies qu'ils.
» 29,	» 2	»	»	»	§. 45 lies §. 46.
» 29,	» 27	»	»	»	§. 44 lies §. 45.
» 31,	» 3	»	»	»	§. 67 lies §. 69.
» 80,	» 4	»	unten	»	contemporaine lies contemporain.
» 92,	» 7	»	»	»	tout lies tous.
» 95,	» 24	»	oben	»	Kieseln lies Konsolen.
» 118,	» 5	»	»	»	Ledre lies Indre.
» 160,	» 12	»	unten	»	Elees lies Élus
» 161,	» 22	»	oben	»	ΤΠΣ lies ΤΗΣ.
» 212,	» 14	»	unten	»	pergata lies pergrata.
» 214,	» 9	»	oben	»	platt lies blatt.
» 214,	» 12	»	»	»	Victorieen lies Victorien.



DATE	ISSUED TO
	W. Buch [illegible]